

LECCIONES BARROCAS: *"AUNANDO MIRADAS"*

José Antonio Peinado Guzmán y
Mª del Amor Rodríguez Miranda
(Coords.)

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"

Córdoba, 2015

LECCIONES BARROCAS:

AUNANDO MIRADAS

José A. Peinado Guzmán

María del Amor Rodríguez Miranda

(Coords.)

Ed. Asociación "Hurtado Izquierdo"

Córdoba, 2015



José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda (Coords.)

Lecciones Barrocas: Aunando miradas

Ed.: Asociación "Hurtado Izquierdo"

ISBN: 978-84-608-3916-3

Depósito Legal: CO 1961-2015

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"

Diseño y maquetación: Asociación "Hurtado Izquierdo"

Colabora: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

Foto de la portada: Detalle del retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción, Melchor de Aguirre, h. 1682, Catedral de Córdoba. Foto de la Asociación "Hurtado Izquierdo"

Diseño de la portada: María del Amor Rodríguez Miranda

ÍNDICE

PRÓLOGO

El universo barroco es un infinito carrusel que ofrece diferentes vertientes y visiones que, a pesar de trabajarse continuamente en sus múltiples facetas, siempre termina mostrando nuevos resortes. La *Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo"*, como viene haciendo desde su erección, mantiene esa apuesta por escrutar e investigar esa corriente artística tan eminentemente española y, por ende, andaluza. Bajo el título de este libro, *Miradas al Barroco de ayer y de hoy*, distintos autores, todos ellos jóvenes investigadores que están comenzando en esta ardua singladura, ofrecen variadas aportaciones de lo que este complejo mundo y realidad abarcan. Así pues, en este volumen, y desde un punto de vista local, se analizarán temas tan variopintos como la arquitectura, tanto religiosa como civil, la simbología, la platería, la rejería, la imaginería, la liturgia, los bordados, la yesería, la retablística o el mecenazgo.

En esta ocasión, con la colaboración del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, se ha conseguido reunir a gente de Granada, Córdoba, Madrid o Málaga, entre otras ciudades, que con sus escritos y aportaciones, enriquecen enormemente aspectos del Barroco, menos conocidos por su localismo, pero no por ello menos interesantes.

Este libro, finalmente, no deja de ser un punto y seguido en el propósito de esta asociación por seguir indagando en los ricos y abundantes matices que el espacio barroco significa y muestra, aún siglos después.

José Antonio Peinado Guzmán

Presidente de la Asociación "Hurtado Izquierdo"

MELCHOR DE AGUIRRE: UNA INFLUENCIA DECISIVA DENTRO DE LAS ÚLTIMAS POSIBILIDADES DE LA ARQUITECTURA BARROCA ANDALUZA

José Antonio Díaz Gómez, *Universidad de Granada*

Si bien no son demasiados los datos que, a día de hoy, se conocen sobre la vida y obra de Melchor de Aguirre, a decir verdad, este genio de la arquitectura barroca revela una personalidad y brillantez arrolladoras en aquellas obras cuya traza dependió íntegramente de su talento, siendo el mayor y preclaro entre los escasos ejemplos conocidos su proyecto para la nueva iglesia de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Granada, en la última década del siglo XVII (Fig. 1).



Fig. 1. *Oratorio de San Felipe Neri, actual Santuario del Perpetuo Socorro*. Granada. Melchor de Aguirre y Alfonso Castillo. 1685-1752. Foto: José Antonio Díaz Gómez (J.A.D.G.).



Fig. 2. *Retablo de la cabecera de la Capilla Salizanes*. Catedral de Córdoba. Melchor de Aguirre, Pedro de Mena y Cristóbal de León. 1679-1680. Foto: (J.A.D.G.)

La primera noticia que tenemos de las condiciones con que este personaje quedó ligado al diseño de la nueva iglesia del Oratorio, ante la disgregación irreparable del archivo filipense con la Invasión Francesa, la encontramos a finales del siglo XVIII, dentro de cierta crónica manuscrita que amplía la información figurante en los trabajos desarrollados por el cronista Francisco Hurtado de Mendoza a propósito en 1678. En este caso, además, todos los datos aportados gozarán de novedad, pues la *Fundación y Chrónica de la Sagrada Congregación de San Phelipe Neri de la ciudad de Granada* finaliza cuando, tras la resolución favorable de los pleitos fundacionales en la Sacra Rota romana en 1685, se emprenden los preparativos para edificar el nuevo templo. Los elogios por parte del filipense escribiente en nada menudean hacia la figura del alarife:

> *"[...] la [planta] que hoy tiene y se ha seguido, la ofreció el M°. D. Melchor de Aguirre, la que entre todas agradó más, aumentando el agrado la oferta del M°., quien sobre aver sido el mayor arquitecto que este siglo ha conocido, como lo demuestran las excelentes obras que, así en otras partes como en esta, ejecutó en la Iglesia Cathedral, en Sto. Domingo y en la Merced, desde luego quiso servir de balde y sin ningún estipendio esta obra, esperándolo de Dios, lo que ejecutó hasta morir con imponderable asistencia y solo"*[1].

Por lo tanto y según se trasluce de estas afirmaciones, Aguirre no sólo dio la traza de la nueva iglesia y dirigió las obras hasta su pronta muerte, sino que su diseño original fue respetado en su mayor parte por su sucesor en las mismas, el jesuita Alfonso Castillo. Si ya previamente se reconocía el talento del arquitecto en sus trabajos anteriores, como veremos en los párrafos sucesivos, más aún lo será en el caso del Oratorio, pues esta obra, que casi podríamos calificar de póstuma, supone el gran compendio de los mayores logros alcanzados en su trayectoria profesional.

1. LA TRAYECTORIA PREVIA Y SU INFLUENCIA EN EL ORATORIO GRANADINO.

Como bien se indicaba, los datos biográficos que sobre él nos han llegado apenas son esclarecedores, restando aún mucho trabajo por hacer en este campo. En lo que respecta a sus orígenes, la tesis comúnmente aceptada es la propugnada por el

---

[1] Archivo Histórico Provincial Granada (A.H.P.G.): *Noticias del Templo de María SS*[ma]*. de los Dolores y Congreg*[ón]*. de S. Ph*[e]*. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 3.

profesor René Taylor[2] en sus estudios sobre la Catedral de Granada, donde afirma que Melchor de Aguirre debió nacer en San Sebastián hacia 1630. Otra tesis, sin embargo, vendrá de la mano del profesor José Valverde[3] para contraponerse a la anterior, afirmando la naturalidad egabrense del maestro, cuyo nacimiento se habría producido en torno a una década después.

Sin que quede del todo clara la fuente manejada por ambos, el paso de Melchor de Aguirre por Cabra, si no fue temprano, hubo de tener lugar con bastante anterioridad a su irrupción en el ámbito de la arquitectura barroca andaluza. Ciertamente, la conexión que uniría a Aguirre en su traslado desde la capital guipuzcoana hasta el municipio cordobés quedaría aún por esclarecer, sin que se haga fácil formular cualquier hipótesis de cierta solidez, siendo más que notable su perfecto conocimiento de los rigurosos modelos que, a mediados del XVII, arquitectos como Pedro Sánchez, Francisco Bautista o Fr. Lorenzo de San Nicolás legaban en la Corte. Lo que resulta innegable, por contra, es que Aguirre comienza a trabajar en obras de prestigiada envergadura de la mano de quien fuera su último maestro, el egabrense José Granados de la Barrera[4], a la sazón maestro mayor de las obras de la Catedral de Granada, entre los años 1667 y 1685[5]. De hecho, para el 25 de enero de 1670 ya está documentada la presencia de Melchor de Aguirre en Granada y en las obras de la Catedral, donde trabaja en calidad de cantero-asentador en los trabajos de la torre y la fachada, a las órdenes de Juan del Páramo, jefe de cantería y veedor de las obras, percibiendo un salario de 45 reales por cinco días trabajados[6]. Tan sólo cuatro años después su maestría vuelve a documentarse en la Catedral de Málaga, para la que realiza los nuevos púlpitos en mármol, los cuales resultan unas piezas de gran corporeidad volumétrica, en las que por rara vez el tornavoz cobra un mayor protagonismo que la tribuna del púlpito.

El profesor Lázaro Gila, dentro de su magna monografía sobre la Sede iliberitana, señala cómo en los años sucesivos Aguirre seguirá ejerciendo labores de

---

[2] Taylor, 1958: pp. 33 y ss.
[3] Valverde Madrid, 1974: pp. 18-19.
[4] *Ibídem*. Aún se desconoce cuál fue con exactitud la relación profesional mantenida entre Granados y Aguirre, si bien es cierto que éste último trabajó como oficial de aquel en algunos proyectos de importancia que tenía contratados en Córdoba, como los retablos de mármol y la torre de la Parroquia de la Asunción, hacia el año 1672.
[5] Gila Medina, 2005: v. 1, pp. 194-202.
[6] *Ibídem*.

cantería para la fachada principal, con interrupciones de contrato que hacen suponer la recepción de encargos por el maestro en otros lugares. De hecho, el Cabildo de la Catedral, con el fin de asegurarse su retorno y, con ello, el cumplimiento del contrato, le impone el depósito a modo de fianza de una serie de propiedades, conformadas por dos casas y un olivar localizados en Cabra, junto con una serie de salvillas, bernegales y cadenas hechos en oro y plata[7].

Sin embargo, estas más tempranas intervenciones ejecutadas por Melchor de Aguirre ponen de manifiesto una clara vocación como escenógrafo antes que como tracista de grandes arquitecturas. De facto, la mayor parte de su producción en este primer momento se ocupa en la confección de retablos y portadas de un barroquismo depurado y exquisito, en los que, si bien es cierto, viene repitiendo los mismos esquemas compositivos con leves variaciones de unas obras a otras. Sin que queden documentados trabajos anteriores, el 14 de septiembre de 1679 encontramos a nuestro alarife en el cierre de un contrato con el obispo cordobés fray Alfonso de Salizanes y Medina[8], en que se acuerda la traza para su capilla funeraria. Quizá sea ésta una de las intervenciones más señeras de la época barroca sobre la antigua fábrica de la Mezquita, en la cual intervinieron, aparte del ya citado, el escultor Pedro de Mena y el pintor Cristóbal de León (Fig. 2).

En las escrituras señaladas, figura Aguirre como cantero establecido en Cabra, el cual dota al conjunto de la capilla, dedicada por cierto a la Inmaculada Concepción, de una estructura que siete años después tendrá oportunidad de desarrollar y perfeccionar en la cabecera del Oratorio filipense de Granada. Totalmente influenciado por el implacable genio que el gran Alonso Cano había planteado para la catedral granadina, proyecta para el obispo Salizanes dos imponentes estructuras en mármoles polícromos. Aguirre se vale, pues, de un complejo lenguaje basado en el cromatismo y las texturas, que se encarga de fijar con el prelado en el mismo contrato:

> *"los colores blanco y negro de la traza, de jaspe; el color amarillo, de piedra cipia de Luque de la mejor; los tablones que van entallados de perfil de jaspe de Cabra; las sombras que causaren los cuatro cuartos de columnas por perfil han de ser de piedra negra y perpendicularmente en las sombras que causa el segundo cuerpo; los cuerpos de los diez niños*

[7] *Ibíd.*
[8] Romero Torres, 2012: pp. 259-263.

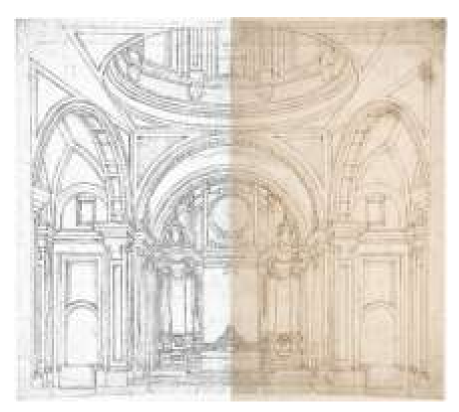
[putti] *han de ser de mármol blanco de Génova que tengan pulimento; y los santos han de ser de madera, estofados y dorados. El jaspe de Cabra que se gaste ha de ser de cabeza de lo mejor que se hallare, procurando que se imiten unos a otros con los matices nativos"*[9].

Sin duda se trata de un uso de la policromía marmórea que no era nuevo para él, pues denota una profunda inspiración italianizante que ya se venía concitando en España desde Juan de Herrera, a la que Aguirre dota de nueva efusión barroca, valiéndose de los materiales que proporcionaban las ricas canteras del entorno. Como maestro en la estereotomía y escenógrafo del mármol, Melchor de Aguirre no tendría parangón en la Escuela Andaluza de la segunda mitad del XVII, sentando con sus trabajos e influencia buena parte de la bases sobre las que a posteriori se levantarían en Granada nuevos proyectos de tamaña grandilocuencia, como el retablo mayor de la Basílica de las Angustias por Marcos Fernández de Raya, o el majestuoso Sancta Sanctorum de la Cartuja de la Asunción, obra en su mayor parte de Francisco Hurtado Izquierdo.

El acceso a la Capilla Salizanes se soluciona por un gran arco de medio punto levantado en mármol egabrense, flanqueado por pilastras y rematado, como es habitual en las obras de Aguirre, por un gran frontón curvo, que a su vez da cobijo a otros elementos, como es en este caso el ático. Este último queda presidido por una hornacina avenerada, la cual se ve orlada por el tan aguirreano motivo del marco rectangular que se desdobla en sus ángulos, para formar pequeños encasamientos sin mayor utilidad que la decorativa. Por su parte, los motivos ornamentales que adquieren algún tipo de figuración, gozarán siempre del albo tono de la piedra genovesa, colmando las enjutas con carnosa hojarasca canesca.

La estructura de la cúpula sobre pechinas, así como de los paramentos verticales, igualmente sería ideada por Aguirre y recubierta con pinturas a posteriori. Empero, será el retablo que preside este espacio, la idea que más nos interese, por ser la arquitectura que después reproduzca a mayor escala en el testero del Oratorio granadino (Fig. 3).

[9] Valverde Madrid, 1971: pp. 3 y ss.





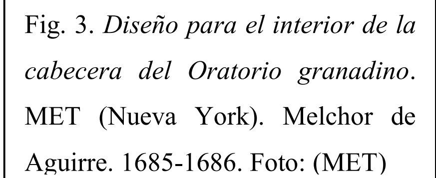

Fig. 3. *Diseño para el interior de la cabecera del Oratorio granadino*. MET (Nueva York). Melchor de Aguirre. 1685-1686. Foto: (MET)

Fig. 4. *Retablo mayor del Santuario de Ntra. Sra. de la Sierra*. Cabra (Córdoba). Melchor de Aguirre. 1691. Foto: (J.A.D.G.)

El retablo aguirreano jamás será una estructura que se vea inserta por casualidad en un espacio que no estaba pensado originalmente para ella. Nuestro arquitecto siempre se preocupará por preparar y dignificar la planitud del muro, con el fin de mudarla en magnánimo soporte del retablo. Por ello y a la manera de Alonso Cano, éste siempre queda inserto en un gran arco triunfal de medio punto, cuyo exorno en nada desdice del propio al resto del conjunto. La estructura retablística aguirreana nunca gozará de una gran complejidad, aunque sí de una imponente monumentalidad.

Así sucede en este caso de la capilla inmaculista, cuyo retablo no se compone más que de un gran cuerpo principal dividido en tres calles y coronado por un frontón circular. La calle central de aquel presenta mayor anchura que las laterales, puesto que se trata del espacio destinado a albergar la hornacina en que se muestra la imagen titular, dimensión que aprovecha aquí para recrear el interior de los prodigados manifestadores de colmena, a través de un inmejorable mosaico geométrico y polícromo realizado en piedras nobles. Del mismo modo, ambas calles laterales se delimitan por pilastras colmadas de acantos y juegos de placas recortadas, con

cuartos de columnas adosados en sus extremos. Estos últimos elementos se realizan en mármol blanco, en pronunciado contraste con los tonos rojizos de la piedra de Cabra que predomina en el resto de la composición, cuyos capiteles pertenecen al orden corintio, mientras sus fustes se presentan estriados, alternando motivos de dientes de sierra y cuadrícula, en una decoración que se extiende al interior de las pilastras.

La gran exedra central queda coronada por una tarja en piedra asimismo de tonos albos, sostenida por dos *putti*, elemento angelical que en toda la estructura tiene función tenante, como puede apreciarse igualmente en los que aparecen junto a los diminutos estípites que sostienen los pedestales laterales. Como no podía ser de otra manera, según se anunciaba líneas atrás, el conjunto culmina en un amplio frontón curvo, que define en su interior un potente encasamiento, que a su vez alberga un óculo por el que asoma la efigie bendecidora del Padre Eterno, a la manera de los tondos italianos. Finalmente, en los laterales de las capillas, se configuran nuevos arcos de medio punto, custodios de dos efigies orantes labradas en mármol blanco por el mismo Aguirre sobre diseño previo de Pedro de Mena, las cuales representan al prelado comitente, junto con otro eclesiástico sin identificar. Por esta empresa, sobre la que Aguirre había adquirido el compromiso de finalizarla en un año, plazo que cumplió, cobró 55000 reales[10] en cuatro plazos trimestrales desde la firma del contrato.

El conjunto de todas estas características se transformaría en la firma indubitable de Melchor de Aguirre para aquellos trabajos de los que era el único tracista. La misma genial rúbrica plasmaría en sus otros grandes retablos conocidos en suelo egabrense, como el ideado para la capilla mayor del Santuario de la Virgen de la Sierra en 1691 y, en menor medida, los correspondientes a las capillas laterales de la cabecera y el presbiterio en la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción y Ángeles hacia las mismas fechas, sobre diseño previo de Granados de la Barrera[11] (Fig. 4). Idénticas connotaciones emplearía en sus trabajos para el tabernáculo de la Iglesia de Santo Domingo de Granada, donde retoma el motivo de la columna salomónica en mármol negro, de que se había valido en sus obras egabrenses. No será sino esta gran estructura exenta una de las principales fuentes de inspiración para José de Bada y

[10] Romero Torres, 2012: p. 260.
[11] Raya Raya, 1987: pp. 53 y ss.

Hurtado Izquierdo en los correspondientes a la Iglesia del Sagrario y a la Cartuja, respectivamente.

Precisamente, junto con su colega lucentino José de Bada y Navajas, alcanzaría Melchor de Aguirre la cúspide de su trayectoria profesional, no sólo a través de la obtención de la maestría mayor de la Catedral, sino también al recibir en sus últimos años el encargo para la remodelación de la capilla mayor y crucero del citado templo dominico. Las obras se proyectarían para el año 1695, tras haberse hecho cargo del templete de la Virgen de Gracia de Granada[12], aunque por el fallecimiento de Aguirre a los dos años de dar las trazas, éstas serían rematadas por sus discípulos canteros Francisco Rodríguez Navajas y Francisco Otero.

Dentro de este mismo templo, será donde Aguirre muestre sus mayores dotes como escenógrafo, al proyectar un desbordante programa ornamental para el camarín de la Virgen del Rosario, el cual desconocemos si llegó a ver completado, puesto que falleció en el mismo año de 1697 en que se estima que culminaron las obras[13]. En cualquier caso, pudo apreciar en un estado muy avanzado el desarrollo del que es, sin lugar a dudas, su diseño de mayor originalidad. Ningún otro espacio de este tipo ha logrado reflejar la impronta celestial que es inherente al camarín, como pieza en que el fiel toma extática conciencia del plano al que se elevan sus plegarias, del modo en que lo consiguió Aguirre con este proyecto. A base de espejos, pequeños prismas de cristal, esferas de mercurio y molduraciones áureas, logra crear un auténtico transparente, cuya única finalidad es la contemplación de la luz desbordante que se proyecta en todos estos elementos, como inmejorable representación simbólica de la presencia divina real (Fig. 5).

En él se refleja un rasgo de la personalidad del arquitecto que resultaba algo más complejo distinguir en el resto de sus obras, pues era *"singular no sólo en la Arquitectura sino también en la Astrología"*[14]. De esta última afición extrae Aguirre su genialidad para con esta obra, al crear toda una auténtica esquematización del orbe celeste, pues el diverso comportamiento ante la luz de los dispares grupos de esferas, crea un sublime contraste con respecto a la reflexión especular, de modo que el

[12] Gallego y Burín, 1960: pp. 173-176. Et: Rivas Carmona, 1987: pp. 157-186.
[13] Su autoría en esta obra fue confirmada por: Isla Mingorance, 1986: pp. 261-263.
[14] Archivo Histórico Diocesano Granada (A.H.D.G.): *Libro de erección de la Congregación de San Phelipe Neri.* Fondo Conventos, libro 7655, s.n.

camarín se torna una simétrica constelación, cuyo lucero central es la propia efigie mariana revestida de plata[15]. Pareciera querer anticiparse al más brillante rococó versallesco con estos efectos, a los que asimismo contribuyen los doctos conocimientos de los modelos de planta elíptica propuestos por Borromini, que ignoramos si pudo contemplar Aguirre personalmente, pero que debió conocer a la perfección y que adaptó para el espacio del antecamarín, desde donde pendía un inmenso fanal detonante del increíble efecto teatral.



Fig. 5. *Camarín de Ntra. Sra. del Rosario*. Granada. Melchor de Aguirre y José de Bada. c. 1679-1725. Foto: (J.A.D.G.)



Fig. 6. *Cúpula de la Iglesia de S. Juan de Dios*. Antequera (Málaga). Melchor de Aguirre. c. 1693. Foto: (J.A.D.G.)

Desconocemos si ante la genialidad de todos estos trabajos, la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Baza, que había sido fundada en 1673, recurrió a Melchor de Aguirre para acometer el adorno del camarín de su iglesia, del cual no cabe vacilación alguna de que su programa ornamental está firmemente basado en

[15] La decoración estelar quedaría igualmente ligada a uno de los hechos milagrosos más populares, ocurrido durante la peste de 1679, cuando la Virgen del Rosario es sacada en rogativa a causa de la epidemia: *"todos los que estaban en el medio, en las puertas y a los lados del templo, vieron con admiración en el entrecejo del rostro de la Santísima Imagen, resplandecer una luz extraordinaria a manera de estrella, cuyos rayos brillaban, como de plata unos, como de oro otros, y verdes los demás, imitando propiamente los colores del arco iris"* [extraído del proceso de acreditación del milagro].

este anterior de la Virgen del Rosario. No obstante, en el caso bastetano todo espejo cristalino y áureo elemento fue sustituido por un fino ornato en yeso, con que se reduce considerablemente el fasto teatral de las luces, mas en ningún momento incumple su misión.

Pasando en este momento a un plano menos ornamental y más centrado en lo tectónico, Melchor de Aguirre, dentro de los ejemplos que conocemos, salvo en las iglesias antequeranas de la Virgen de Loreto y de San Juan de Dios, junto con la granadina de los Dolores del oratorio filipense, pudo manifestar en pocas ocasiones su capacidad, al verse ceñido a diseños y planteamientos previos.

Sin marcharnos aún del complejo dominico iliberitano, con la remodelación del crucero se planteó la necesidad de levantar la majestuosa cúpula barroca que hoy ostenta y que vuelve a darnos la clave para el resto de las aguirreanas. Ya en la Capilla Salizanes planteó una cúpula sobre pechinas, que en el caso de Santo Domingo alcanza un desarrollo mucho mayor, al poder elevarla sobre un tambor de mayor envergadura e incluir en el mismo vanos abiertos para ventanas y cegados a modo de marcos pictóricos. El elemento cupular se corona igualmente por una linterna, mientras nervios y plementos se ven desbordados por una voluminosa hojarasca realizada en yeso, la cual se extiende por las cuatro pechinas y bóvedas colindantes como si de vida gozase. Exactamente el mismo esquema de cúpula vuelve a plasmarlo en los dos templos antequeranos enunciados y así fueron por igual las correspondientes a San Felipe Neri y los mercedarios descalzos en Granada, ambas dos desaparecidas en el transcurso del siglo XIX (Fig. 6).

En cuanto atañe al modelo de planta empleado en estas últimas cuatro construcciones, que como decíamos son las únicas en que realmente puede liberar su genio en soledad, de acuerdo con las necesidades de la Contrarreforma, éste no será otro que el jesuítico. Por lo tanto, vamos a toparnos ante todo con el desarrollo de una amplia nave longitudinal, con numerosas capillas laterales interconectadas y un espacioso crucero. A todo ello, en los templos de dedicación mariana, Aguirre agregaba como parte esencial de la traza un camarín anexo al testero, de modo que la imagen titular permaneciese siempre a vista de los fieles, sin que siga un patrón concreto en las plantas dadas a estos espacios. El de mayor complejidad de todos será, aunque relegado de la cabecera, el ya analizado de la Virgen de Lepanto, pues

los proyectados para los templos granadinos de los Dolores y de Belén apenas eran unas estancias cuadrada y octogonal, de forma respectiva, exentas de cúpula en ambos casos y con un ornato ciertamente exiguo.

Por último, valorando ya sus fachadas, se hace innegable cómo las que dependan de su personalidad, tendrán un modelo a seguir por excelencia: Alonso Cano y la Catedral de Granada. Como ya indicábamos en los párrafos precedentes, su irrupción en el ámbito de la edilicia vino hacia 1670 de la mano de Granados de la Barrera, a quien sucedería, a un mismo tiempo que Teodoro de Árdemans al frente de la maestría mayor de obras de la Catedral, puesto que ostentó *"ad honorem, sin gajes, ni salario alguno"* desde el 16 de septiembre de 1689[16]. Sin embargo, en apenas tres años, Árdemans marcharía a Madrid, de manera que Aguirre quedó sólo al frente de las obras de la Catedral, con un cargo que le reportaba ciertos honores, mas pocos beneficios.

A partir de 1692, el Cabildo cerraría un relevante contrato con el nuevo y único maestro mayor, con el fin de culminar el cierre de los tres arcos de la fachada principal, por precio de 45500 reales. La confianza que los eclesiásticos catedralicios depositaban en Aguirre era plena, ya que, pese a la exigencia de dar continuidad a las trazas precedentes, Aguirre los convence con facilidad para introducir cambios estructurales según su criterio. Así pues, el 1 de octubre de ese mismo año[17], el Cabildo aceptaba que el remate de la fachada no se desarrollase sobre las tres curvas de los arcos superiores, como había dispuesto Granados siguiendo el proyecto de Cano, sino completado con un ático adintelado, sustituyendo igualmente las seis esculturas proyectadas, por seis sencillos flameros y una gran cruz central. Bajo el mismo punto de vista del alarife, se acuerda con mayor acierto demoler el Colegio de San Miguel, para abrir en su espacio una gran plaza que dignificase la visibilidad de aquel elemento frontal.

Por fortuna para Aguirre, el 21 de mayo de 1694 toma posesión del arzobispado granadino el cordobés don Martín de Ascargorta, quien inició su pontificado totalmente decidido a avanzar, en la medida de lo posible, lo que restaba de las obras del templo metropolitano. Con tan optimista iniciativa, cuatro días

[16] Gila Medina, 2005: v. 1, pp. 194-202.
[17] *Ibídem.*

después se acordaba con el maestro mayor la hechura de la primera bóveda de la nave central, desde los pies, con el costo de 14500 reales. A fines del mes de septiembre, la bóveda ya estaba acabada, con la novedosa introducción por parte de Aguirre de cuatro arcos en los ángulos, destinados a fortalecer y embellecer la estructura. Dado el éxito de la empresa, apenas un mes después, se vuelve a decidir el cierre de la segunda bóveda de la nave central, así como de otras dos menores del lado del Evangelio, que son las que más tarde repetirá en el Oratorio de San Felipe Neri (Fig. 7).



Fig. 7. *Sistema de bóvedas del Oratorio de S. Felipe Neri*. Granada. Melchor de Aguirre. 1685-1717. Foto: (J.A.D.G.)



Fig. 8. *Fachada principal de la Iglesia de Ntra. Sra. de Loreto*. Antequera (Málaga). Melchor de Aguirre e Ignacio Urceta. c. 1693. Foto: (J.A.D.G.)

Todos estos trabajos de embovedamiento tomaban cotas de realidad bajo el sistema de nervaduras góticas, que ya Ambrosio de Vico había introducido en 1614, en sustitución de las bóvedas renacentistas planteadas por Siloe. En el caso aguirreano, el arquitecto lo que hace no es sino versionar las cubiertas góticas que había podido examinar en Santo Domingo, introduciendo algunas novedades, como la inversión de los combados hacia la clave central, formando una interesante cruz

de Calatrava invertida[18], o la introducción de segmentos de arco con los que une entre sí las claves secundarias y las diagonales.

1693 será el año en que recibiese el encargo de la traza para la nueva iglesia de los jesuitas de Antequera, dedicada a la Virgen de Loreto[19], posterior sede de las agustinas recoletas y actual residencia de las religiosas filipenses de Nuestra Señora de los Dolores. Su fachada supone toda una muestra de las experiencias que Aguirre había recogido durante sus trabajos en la fachada y la torre de la Sede iliberitana. La robustez, la monumentalidad, la alternancia de vanos, la depuración de las formas geométricas, la pronunciada verticalidad, en definitiva, serán las connotaciones de la torre catedralicia que Melchor de Aguirre refleje en este templo antequerano. Al igual que en la Catedral de Granada, no se antepone una rica escenografía a la estructura frontal de la iglesia, sino que la fachada se soluciona con el simple cerramiento de la luz del colosal arco triunfal, aunque insertando en él una sencilla portada de mármol, la cual nos retrotrae a la superposición de estructuras de que se vale para sus retablos. El conjunto siempre quedará coronado por alguna placa recortada o algún otro elemento barroquizante, a modo de toque maestro que rompe por completo con el austero rigor predominante y realza el elemento iconográfico principal, como si de un particular y plástico *ex morte vita* se tratase (Fig. 8).

Así lo llevará también a cabo, aunque con una simplicidad mucho más acusada, en el exterior del templo antequerano dedicado a san Juan de Dios. En Granada, replicará las pautas catedralicias en la iglesia de Ntra. Sra. de los Dolores del Oratorio de San Felipe Neri y la desaparecida iglesia del Convento de Belén, donde por modificación del mercedario descalzo fray Baltasar de la Pasión[20], multiplica los elementos presentes en la portada e introduce un espacio porticado, a semejanza del templo que éste último trazó para la misma orden en Antequera. El resto de las fachadas en que el maestro intervino no detendrán la atención de estas páginas, por ser en ellas Aguirre mero maestro cantero y nunca tracista. Así sucede, por ejemplo con la portada de la Iglesia de la Virgen de Gracia de Granada, resultado del ingenio del trinitario fray Sebastián de San José[21], donde Aguirre fue un mero

[18] *Ibíd.*
[19] León Vegas, 2011: pp. 299-315.
[20] Barrios Rozúa, 1998: pp. 163-167, 182-183.
[21] Henares Cuéllar, 2005: v. 1, p. 269.

ejecutor hacia el año 1691. Idéntica situación se reproduce en sus pequeñas intervenciones en la Ermita de San Juan de Letrán, la fachada de la capilla de las Comendadoras de Santiago, ambos casos también en Granada, o en la torre de San Francisco Solano de Montilla.

El prestigio de Aguirre parece no haber trascendido, pese a su genialidad más allá de la mitad oriental de Andalucía. Sin embargo, con el curso de los años, nunca le faltaron proyectos de diversa índole, pues en 1695 también lo encontramos en la Villa Condal de Teba, levantando unos molinos para el Conde del lugar[22] y desde 1691 se hacía cargo de evaluar las reformas que precisaban las bóvedas de la Capilla Real granadina[23].

El 19 de septiembre de 1697[24] se extinguía el genio de Melchor de Aguirre, con el reciente encargo catedralicio de las dos bóvedas menores del lado de la Epístola, junto con numerosos proyectos apenas iniciados de los que hubieron de hacerse cargo sus pupilos. Al día siguiente, el Cabildo de la Catedral mandó *"que se doble con ocho campanas de gracia por la muerte del maestro mayor"*[25]. Dos años se demoraría la resolución de las deudas entre el Cabildo y los dos hijos naturales del alarife, Melchor e Isabel, nacidos de la relación extramatrimonial que mantuvo con doña Francisca Bonilla. Sin embargo, curiosamente, Aguirre jamás contrajo matrimonio con mujer alguna, quedando como tutor de sus hijos el mismo padrastro de éstos, don Fernando de la Viuda, quien también era maestro de cantería. Sería éste último quien se encargase de llevar a buen puerto la disputa con el Cabildo, dado que los niños eran menores aún y se encontraban en situación de extrema pobreza. Este aspecto movió a los clérigos en junio de 1699, a liberar los bienes que Aguirre tenía bajo fianza, cuya valoración ascendía a los 5000 reales, y ello pese a que el costo de los trabajos dejados inconclusos duplicaba con creces esta cantidad[26]. En su mismo testamento, deja al frente de las obras en Granada a su discípulo cordobés Juan de la Borda, el cual, quizá por el grueso de la deuda del maestro, prescindió calladamente de trasladarse a la Ciudad de la Alhambra. Por ello, los albaceas testamentarios se vieron obligados a encargar la culminación de las bóvedas catedralicias que tenía

---

[22] Gila Medina, 2005: v. 1, pp. 194-202.
[23] Gallego y Burín, 1953: p. 27.
[24] *Ibídem.*
[25] *Ibíd.*
[26] *Ibíd.*

encargadas a Francisco Zurita, mientras que los padres filipenses afianzaron la culminación del proyecto de su iglesia en la figura de Alfonso Castillo.

Quedan aún muy numerosos aspectos por aclarar sobre la imponente figura de Melchor de Aguirre, pues resulta incomprensible que tras su muerte legara a su descendencia una miseria absoluta, reconocida por el Cabildo de la Catedral. Máxime cuando no consta noticia de que cayese en desgracia al final de su vida, sino todo lo contrario, ya que figuraba entre los miembros de la aristocracia y alta burguesía de Granada que integraban las listas de la Hermandad Sacramental de la Virgen del Socorro[27], sita en la Parroquia de Santa Escolástica, en cuya collación habitaba el maestro. Para más inri, en dichas actas figura como Caballero Veinticuatro, lo que nos hace suponer que al menos gozó de hidalguía.

2. EL ORATORIO Y SU FACHADA PRINCIPAL: EL ÚLTIMO GRAN LEGADO DE AGUIRRE.

Cuatro largas décadas será el periodo por el que se extienda la construcción de la nueva iglesia oratoriana en lo esencial, pese a lo cual, aún durante el primer tercio del siglo XIX se estarán acabando de completar elementos contemplados en el proyecto original.

El primer gran acto multitudinario que se celebra en el Oratorio coincide con el momento en que, solemnemente y ante gran concurrencia de gente, los restos de los fundadores del Oratorio granadino, Dionisio del Barrio y José de San Cecilio, son exhumados de las fosas hortícolas en que habían recibido sepultura, a causa de la peste de 1679 que acabó con sus vidas. Así, el 22 de octubre de 1685, ambos cuerpos son depositados en dos nichos abiertos a propósito en la primitiva iglesia, de mano del mismo prepósito Francisco Navascués, con participación de la Música de la Capilla Real y predicación del afamado teólogo jesuita Francisco de Acevedo[28].

A estas alturas de la historia de la fundación, las vidas de la Congregación del Oratorio y la Hermandad de los Servitas caminaban por parejo, sin que apenas se diferenciase la una de la otra. Oratorio y cofradía promovían cotidianamente la

[27] Padial Bailón, 2013: en línea.
[28] Hurtado de Mendoza, 1678: pp. 310-312.

impartición de los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía por las mañanas, mientras que por las tardes se sucedían las pláticas catequéticas dirigidas a todo tipo de público, tanto dentro de Granada como en las poblaciones circunvecinas[29]. Empero, parece que una buena parte de la feligresía, y con ella los padres, no estaba demasiado satisfecha:

> *"Siendo por entonces dolor inexplicable que muchos se iban porque no cabían, y estimulaban nuestro deseo con las quejas: ¡Ó si fuera mayor esta Iglesia! ¡Ó que no nos fuéramos si cupiésemos! Movidos pues ya del propio deseo, ya destos estímulos de los devotos y afectos, se determinaron los Padres el año de 1685 a la fábrica de la Iglesia, siendo Prepósito el P. D. Francisco Navascués Pérez, y a no dejar piedra por mover hasta la consecución de este empeño"*[30].

Sin embargo, el oratoriano que jugará el rol vital dentro de toda esta magna empresa, no será tanto el susodicho prepósito, que en apenas unos años marcharía a Sevilla para no volver, como sí el padre Gregorio López de Arriba. Este ilustre sacerdote, había recibido la dirección espiritual del referido Dionisio del Barrio, pasando a posteriori a dirigir él mismo al padre Navascués. Por lo tanto, tras las iniciativas del joven prepósito se encontraban el consejo y las estrategias del padre López, el cual acabará supervisando el curso de las obras:

> *"fervorosísimo y más que nunca lleno de fee y confianza,* [...] *por más de 24 años que cuidó la obra indefenso, no así tan de su crecida edad y más que multiplicados accidentes, siendo el Hércules y Goliat a quien Dios dio especialísima ciencia para esa obra suya y de su tabernáculo"*[31].

Hurtado de Mendoza, al tiempo de su *Chrónica*, ensalza igualmente la relevancia de esta influyente figura para la consecución del nuevo templo:

> *"Hallávase siendo Ministro el Padre Don Gregorio López* [...] *a cuyo talento y disposición devió la Casa muchos aumentos y aciertos en el govierno, y siendo Confesor del Padre Don Francisco Navascués, a la saçón Prepósito, deseosos los dos del aumento del divino culto, y reconociendo la incomodidad que se padecía para los ejercicios frequentes y concursos de los auditorios para los Sermones, por la estrechez de la Iglesia, y estar aumentada de sugetos la*

[29] *Ibídem.* Et: A.H.P.G.: *Noticias del Templo de María SS*[ma]*. de los Dolores y Congreg*[ón]*. de S. Ph*[e]*. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 2. Et: Chica Benavides, 1675: papel XXIV.

[30] A.H.P.G.: *Noticias del Templo de María SS*[ma]*. de los Dolores y Congreg*[ón]*. de S. Ph*[e]*. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 2.

[31] *Ibídem*, p. 3.

> *Congregación, trataron, fiándose únicamente de la Divina Providencia, de dar principio a una Iglesia"*[32].

La discusión de la iniciativa en Junta[33] debió transcurrir durante la última semana de noviembre de ese mismo año, ya que en común acuerdo decidieron acoger la protección de las obras a la intercesión del santo misionero Francisco Javier[34], ante lo cual toda la comunidad acudió a la novena que se rezaba en la vecina Iglesia de San Pablo, al tiempo que acometieron la realización de una talla del mismo, destinada a la capilla mayor del templo. Se trata de una iniciativa por parte de los filipenses con que, no solamente acogían sus propósitos a la devoción de un santo como ellos misionero, sino que igualmente jugaban una carta de acercamiento y simpatía para con la Compañía de Jesús, que en un primer momento no comulgaría demasiado con la nueva fundación clerical.

En lo que respecta a las posibilidades de financiación en este primer momento, las rentas percibidas eran un tanto limitadas. Las consecuencias de la epidemia de peste de 1679 aún se dejaban sentir, pues a la tragedia sucedió una baja estimable de la moneda y las explotaciones agrarias legadas como fundación a la congregación por el maestro don Pedro de Torres en la costa granadina, se hallaban en proceso de recuperación. Los beneficios obtenidos de las tres capellanías con que se contaba por entonces, se agotaban por completo en el sustento de los cinco padres que integraban las filas filipenses de Granada. De la campaña por Andalucía que llevaron a cabo los padres Navascués y Mata, se recabaron más apoyos simbólicos que donaciones económicas en sí.

En orden a estas desalentadoras resultas, se optó por emprender la clásica estrategia basada en la afirmación de que "el dinero llama al dinero", suponiendo que en cuanto la feligresía pudiese ver que se avanzaba en las obras, se encontraría más pronta a aportar recursos para su culminación[35]. Por ello, aprovecharon la reciente dádiva de 100 ducados[36] procedentes de la última voluntad de una devota,

[32] Hurtado de Mendoza, 1678: p. 312.
[33] En lo que respecta a la Congregación del Oratorio, estimamos más correcto emplear la terminología por ellos establecida en sus Constituciones, en las cuales la reunión de los padres no recibe el nombre de Capítulo, sino de Junta, como se refleja en: Chica Benavides, 1675: Papel XXIV.
[34] Hurtado de Mendoza, 1678: pp. 312-313.
[35] La exposición de las obras inconclusas era un recurso bastante frecuente a la hora de tratar de conmover a la feligresía, en pro de la obtención de mayores donativos que permitiesen su culminación. Sobre ello se ocupa con ilustrativos ejemplos: López-Guadalupe Muñoz, 1996: pp. 329-346.
[36] Hurtado de Mendoza, 1678: p. 313.

para iniciar los trabajos de preparación del terreno, con el fin de que recibiese la colocación de la primera piedra a finales del verano de 1686. Así es que se comenzaron las obras, ayudados por otros 50 reales que depositó a tal efecto un feligrés, a la par que otros muchos se prestaron *"a travajar de limosna, otros confiando sus carros a sacar tierra y a traer piedras y arena"*[37]. Semejante generosidad, inesperada aunque confiada, permitió que desde el primer día las preocupaciones de los padres se centrasen menos en la mano de obra y más en el engrandecimiento del proyecto:

> *"Encontróse* [...] *con la dificultad de planta para la Iglesia y M^{o}. que la gobernase y dirigiese, lo que a uno y otro aflijía por el costo. Fueron más de 40 las que hicieron diferentes maestros, pretendiendo cada qual se aceptase la suya y por consiguiente quedar con la obra. Unas eran para fábrica redonda, otras para ovada y otras con diferentes figuras de excelente arquitectura, pero ninguna agradaba"*[38].

Desconocemos a ciencia cierta si aquello que causaba desagrado eran las plantas en sí o las condiciones que los mismos alarifes exigían, que es lo más probable. Sin embargo, el concurso por la obtención de la maestría de obras en el Oratorio resulta de extremo interés. Fundamentalmente, debido a que la presentación de casi medio centenar de proyectos a concurso habla de la concurrencia de maestros de dentro y fuera de Granada, algunos de ellos geniales talentos versados en la arquitectura italiana del Quinientos, como se deduce de los ejemplos de planta enunciados en el fragmento. Todo ello no contribuye sino a poner de relieve el prestigio que circundaba a la confraternidad filipense por aquel entonces.

El final de esta historia es ya suficientemente conocido. La victoria en este tipo de licitaciones pertenece a quien es más hábil pujando a la baja, y es en este juego donde aparece la figura del maestro mayor de obras de la Catedral, Melchor de Aguirre, quien prescinde directamente de pujar a la baja, para ofrecerse a prestar su dirección *"de valde y sin ningún tipo de estipendio"*[39]. Resulta lógico, pues, que de los distintos diseños que él mismo presentó, fuese elegido el más funcional y práctico para la encomienda filipense; oséase, aquel modelo jesuítico sobre el que se había

[37] A.H.P.G.: *Noticias del Templo de María SS^{ma}. de los Dolores y Congreg^{ón}. de S. Ph^{e}. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 3.
[38] *Ibídem.*
[39] *Ibídem.*

erigido la vecina Iglesia de San Pablo y el mismo que Aguirre ya estaba empleando en sus arquitecturas trazadas para los jesuitas y hospitalarios de Antequera.

Melchor de Aguirre llegó a Granada justo a tiempo para asistir al azaroso devenir del Oratorio en sus más tempranos inicios, trabajando tiempo después bajo los designios de uno de los mayores benefactores de la congregación en aquella etapa constructiva, el ya citado y por entonces Deán de la Catedral don Martín de Ascargorta[40]. Sin lugar a dudas, la pujante personalidad del eclesiástico tuvo mucho que ver con la gratuidad de los ofrecimientos del arquitecto, si bien dicha licitación implicaría para él la oportunidad de llevar a cabo una creación absolutamente libre y en que pudiese dar rienda suelta a sus idearios artísticos, *modus operandi* al que no estaba demasiado acostumbrado. De ahí que ejecutase las obras *"hasta morir, con imponderable asistencia y sólo"*[41] ante tamaña empresa, de forma que su criterio, unido al *nihil obstat* de la congregación, constituía el único patrón a seguir.

El día 15 de septiembre de 1686[42], jornada en que la Iglesia celebraba por entonces la festividad del Dulce Nombre de María, el Deán de la Catedral y Gobernador del Arzobispado, Martín de Ascargorta, en intencionada ausencia del arzobispo fray Alonso Bernardo de los Ríos, tomaba de manos del padre Navascués el ladrillo que había obtenido cuatro años antes, como valiosa reliquia de la Puerta del Perdón de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Hechas sobre él las cruces y solemne bendición que prescribe el Ritual Romano, fue sepultado a modo de primera piedra de la nueva iglesia de San Felipe Neri, en el punto en que se abrió el primer cimiento, en el lado del Evangelio. Esta localización coincide con la posterior de la cripta, quizá con la intencionada pretensión de que la lápida fundacional pudiese resultar visible sin desligarse de su simbólica localización.

---

[40] *Ibídem*, pp. 1 y 4. Don Martín de Acargorta, es uno de los arzobispos más importantes de la historia barroca de Granada. Nacido en Bergara (Guipúzcoa) el 1 de enero de 1839, cursó sus estudios eclesiásticos en Córdoba y Granada, siendo en ésta última sede donde obtiene la canongía magistral de la Catedral en 1674, tras lo cual desempeñó los cargos de arcipreste (1678-1684) y deán (1684-1689). Quince años después, sería ungido como Obispo de Salamanca, hasta su promoción al Arzobispado de Granada en 1693, donde desempeñaría un papel fundamental como promotor de la culminación de las obras del templo metropolitano, siendo gran mecenas de las artes y baluarte de las nuevas fundaciones pías emergentes, hasta su muerte el 25 de febrero de 1719. Cfr. Gómez de Vega y Montalvo, 1722.

[41] A.H.P.G.: *Noticias del Templo de María SS^ma^. de los Dolores y Congreg^ón^. de S. Ph^e^. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 3.

[42] *Ibídem*, p. 4. Et: Hurtado de Mendoza, 1678: pp. 313-314.

Cumplidas estas ciertas formalidades, llegaba el momento de que ocurriese el hecho portentoso por excelencia, que legitimaba la presencia de la causa oratoriana en aquel lugar, al tiempo que quedaba de manifiesto, a vista de todos, la complacencia de Dios al respecto:

> *"Prosiguióse el cimiento y, llegando al sitio donde oy está la puerta principal que mira al Triunfo, a más de quatro varas de profundidad se comenzó a descubrir un murallón, que ni salía por un lado ni por otro de la zanja y que, al parecer, iba siguiendo directamente las cuerdas;* [...] *pareció al Maestro que se siguiese y, supuesto que iba directa por la zanja, se reconociese dónde acababa,* [...] *se reconoció que también el murallón hacía su esquina y que, en ángulo, volvía por donde avía de volver el cimiento sobre el que avía de correr la pared del largo de la Iglesia"*[43].

Este prodigio que, no llegó a plasmar el cronista Hurtado de Mendoza en su obra, alcanza los años postreros del siglo XVIII con una narración enriquecida, en la que este grueso muro se continuó descubriendo por todo el resto del perímetro trazado por Aguirre. Por lo que figura en estas *Noticias*, las más vetustas fuentes orales consultadas tras el milagroso hallazgo, no recordaban haber visto ni oído jamás sobre este elemento arquitectónico[44]. El profesor Cruz Cabrera lo ha relacionado con un grueso muro de contención[45] que, para 1519 refleja Anton van Wyngaerde en una vista de Granada, demarcando el encauzamiento del río Beiro, cuyo exiguo curso era desviado a través de una red de acequias que abastecían al contiguo barrio de la Duquesa. Sin embargo, en la misma *Plataforma de Granada* de 1613 consultada igualmente por el profesor Cruz en su estudio, el tramo del Beiro que transcurre a la altura de San Felipe Neri, aparece por completo abovedado. De esta forma, si el muro hallado por los filipenses fuese identificable con aquella estructura urbanística, habría sido más que reconocida por parte de los mismos testigos. A todo ello hay que añadir el hecho de que este curso fluvial era y es escaso e intermitente, por lo que un muro de contención de las dimensiones de que da idea el testimonio transcrito, hubiese sido una medida algo desproporcionada para controlar unas aguas más propias de un arroyo que de un río.

---

[43] A.H.P.G.: *Noticias del Templo de María SS^ma^. de los Dolores y Congreg^ón^. de S. Ph^e^. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, pp. 4-5.

[44] *Ibídem*.

[45] *"En la vista de Granada de Anton van Wyngaerde (1569) se aprecian cerca del monasterio de San Jerónimo unos gruesos muros de contención".* Cruz Cabrera, 2010: p. 147, n. 43.

Lo que los filipenses hallaron al inicio de las obras, dada la profundidad manifiesta de casi unos 3 metros, no debía ser otra cosa que la gruesa cimentación de una edificación anterior, máxime cuando describía un perímetro completamente rectangular. Suponemos que Aguirre debió considerar este elemento lo suficientemente sólido como para, dada la penuria económica por que atravesaba la congregación, aprovecharlo por completo para edificar sobre él el nuevo Oratorio. Tal decisión, aunque puede presentarse excusable, no fue del todo acertada, pues como Gómez Moreno[46] señala, es sin duda la causa primordial de los grandes fallos estructurales que siguen siendo visibles, hasta el punto de no soportar las remodelaciones llevadas a cabo por los franceses en 1810, dando al traste con una cúpula que no llegó al siglo de existencia.

Con todo, el milagro del murallón sirvió a la congregación granadina para identificarse plenamente con el mismísimo san Felipe Neri y los primeros oratorianos, quienes asistieron a una experiencia similar al inicio de las obras de Santa María in Vallicella. Si Dios había manifestado su providencia ante la escasez de recursos de aquella primitiva confraternidad romana, no era menos en aquella Granada y en aquel momento, gozando el nuevo santuario de una lógica fama de milagroso, que atraía poderosamente la piedad y la generosidad de la feligresía.

El proyecto de Melchor de Aguirre, aquel que iba a ser su mayor insignia, se planteó inicialmente con importantes connotaciones de ostentación. Fue Aguirre sin duda uno de tantos que, atraídos por la buena posición de los congregantes, se adhirieron a la causa filipense, dándose de bruces con la realidad que las circunstancias irían configurando poco a poco. La reducción de gastos en todo lo posible fue la tónica dominante durante toda esta empresa.

El óbolo popular seguía siendo manifiestamente insuficiente, situación ante la que el padre Gregorio López tejió una nueva argucia, que constituye todo un guiño a la feliz memoria del arzobispo Escolano y Ledesma, valiéndose de la por entonces original dedicación de convento y templo a la advocación de Ntra. Sra. de los Dolores. Durante la última década del siglo XVII, será él quien quede al frente de la casa y las obras, mientras los padres Francisco Navascués y Juan Eugenio

[46] Gómez-Moreno González, 1882: pp. 378-380.

Fernández[47], prepósito y ex-prepósito respectivamente, se encaminan a la Corte con el fin de solicitar ante la reina Mariana de Austria el real patronato sobre la fábrica del Oratorio. Pesando sobre esta iniciativa como lo hacía, la personal implicación del arzobispo Escolano en la fundación, así como la particular y acendrada devoción de doña Mariana a la Virgen Dolorosa, la campaña se prometía exitosa:

> *"Señora: si es bien que una Reina se valga de otra Reina, una amorosa y piadosísima de otra también que lo es, que supo más que ninguna emplear todos sus amores y finezas en favor de otra que no aspira a otra cosa en su soledad y retiro, renunciando quanto el mundo pudo dar y siendo poderoso ejemplo a toda la Christiandad, durando célebre e indeleble su memoria. En estas cosas, la Soberana Reina del Cielo, Mª. Ssma. con el título de los Dolores, que se venera en la Congregación de S. Phelipe Neri de Granada, por medio destos sus hijos y Capellanes, se vale del Real patrocinio de V.M. en esta ocasión que le escriben, solicitando su Real piedad e innata aplicación de su devoción al Divino culto, para el de V.M. y su amor a Mª. Ssma., coopere y coadyuve a tan piadosa pretensión.*
>
> [...] *Con el favor de la Sra. Reina Dña. Mariana de Austria, que consiguió para estos Reinos de la Sta. Sede el oficio de los Dolores, echamos las primeras líneas al templo, que con mucho travajo nuestro hemos proseguido hasta tenerlo casi en el todo concluido. Hallándonos en estos términos y casi apurados todos los medios de nuestro alcance, todo por el excesivo gasto de la fábrica, que hasta aora pasa de 150 mil ducados, después de averlo pedido mucho a Ntro. Señor y a Mª. Ssma. nuestra Madre, nos vino al pensamiento acudir al Rey Ntro. Sr. para que se digne de cooperar su piedad poniendo la última piedra en esta fábrica..."*[48].

Lamentablemente, la prodigada obtención de favores alcanzada durante el periodo de regencia para este tipo de iniciativas, desde 1675 se encontraba más que limitada por las dificultades en que estaba sumida la Corte, por la propia personalidad y nefasto gobierno del rey Carlos II 'el Hechizado'. Asimismo, las arcas reales palidecían de escasez, a causa de los costos de la Guerra Franco-Holandesa (1672-1678) y el Sitio de Luxemburgo (1683-1684), mientras la política exterior permanecía anclada en el transcurso de la Contienda de los Nueve Años (1668-1697) contra Francia, por lo que el apoyo regio sería inmediatamente declinado. Del mismo modo, se elevará una última súplica al ya arzobispo Martín de Ascargorta, quien se

---

[47] A.H.P.G.: *Noticias del Templo de María SSma. de los Dolores y Congregón. de S. Phe. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 7.

[48] Transcripciones de la correspondencia entre los padres del Oratorio y la reina doña Mariana de Austria en: *Ibídem*, pp. 27-32.

sumó a la negativa real, por estar empleados los fondos del arzobispado en concluir lo antes posible las eternas obras de la Catedral[49].

De lo que se trasluce en el escrito epistolar expuesto, los mismos filipenses refuerzan su petición elaborando una extensa comparación de la maternidad y viudez de la Reina con la particular de la Virgen María. A un tiempo, las crónicas hacen hincapié en haber expuesto a doña Mariana la certeza de ser el Oratorio granadino el primer templo que en los Reinos de España se consagraba a la advocación mariana de los Dolores, en imitación de la iniciativa asentada por san Francisco de Sales en Thonon.

Pero en la misma carta se incluyen otros datos que resultan mucho más reveladores. Tal es el caso de la nada menuda cantidad de 150000 ducados invertidos en apenas una década, junto con la apostilla de encontrarse las obras en un estado muy avanzado de construcción. Ésta última afirmación suponemos que se trataba de un ardid para hacer más proclive el favor de la Corona, pues salvo los muros perimetrales, todo lo demás debía quedar por levantar. La propia fachada no se comenzaría hasta tres años después de sucedido el fenecimiento de la Reina, pues lleva fecha de inicio en 1699. Por su parte, el cuerpo central se demoraría en su apertura al culto y dedicación hasta el 8 de agosto de 1717[50], momento en que se toma la decisión de trasladar hasta allí la insigne imagen titular de la Virgen de los Dolores, con la aguda intención de *"hallar medio para finalizar más brevemente la obra"*[51]. Se trata éste de un recurso muy habitual para incrementar la colaboración económica de la feligresía[52], en un hábil manejo de una religiosidad popular timorata ante la contemplación de sus devociones expuestas en edificaciones o retablos aún inconclusos, de modo que no sólo podía peligrar la integridad de las imágenes, sino también disgustar a las personas divinas en ellas manifiestas. Todo ello se vio reforzado por un discurso con que los filipenses justificaban todas las desavenencias

---

[49] *Ibídem*, p. 31A.
[50] *Ibíd.*, p. 1.
[51] *Ibíd.*, p. 2.
[52] Ver nota nº 186. La idea del uso de las imágenes devocionales como estrategia para financiar las fundaciones religiosas es lanzada sobre este caso concreto en: López-Guadalupe Muñoz, 2000: pp. 56-63. También en: López-Guadalupe Muñoz, 2013: pp. 205-228. E igualmente puesta en relación con otras devociones de Granada que alcanzaron este fin, por el ya referido trabajo: Cruz Cabrera, 2010: p. 131-147.

ocurridas, por no haberse percatado antes de que la Virgen quería la edificación de este templo *"sólo por sus hijos"*[53]:

> *"Hasta entonces sólo avía obsequiado la Congregación a Mª. Ssma. Dolorosa como Titular de la Iglesia. Díjose de nuevo que además de Titular se le diese el Patronato de la Iglesia y de la Congregación,* [...] *con sólo el pensamiento deste Patronato, creían ya hecha su Iglesia y con muchos tesoros para gastarlos en sus primores* [...] *Y para que quedase firme este contrato, supuesta la aceptación del Patronato por Mª. Ssma., a la que se impetró con Oraciones de Comunidad y por una Misa Solemne, se determinó hacer escritura pública que se guarda en el archivo de la Congregación, en que ambas partes se obligan: Mª. Ssma. a favorecer esta obra como suya hasta su última perfección y la Congregación de su parte a reconocerla con este título de Patrona además de Titular"*[54].

Cerrado pues un llamativo contrato formal que había consentido y suscrito la propia Virgen, le es dedicado el Libro Fundacional, por desgracia perdido, y se consiguen recaudar otros 50000 ducados, con los que se termina de cerrar la nave central y el crucero, así como se levanta finalmente la capilla mayor. El 9 de junio de 1725[55] celebraba granada las fiestas solemnes de bendición de este último elemento templario de manos del arzobispo Francisco de Perea y Porras, quien asimismo preside el fastuoso traslado de la Virgen de los Dolores al que pretendía ser *"su estable y perpetuo trono"*[56]. Con todo, aún quedaría pendiente completar las trazas dadas por Melchor de Aguirre, al estimarse la ausencia de una de las torres, junto con otros elementos entre los que se contaba la nueva sacristía.

Dejando a un lado estas necesarias consideraciones históricas, surge como imperativo la opción de detenerse sobre la fachada principal del Oratorio, primer y llamativo elemento con que se topan el transeúnte y el curioso, el cual sin duda llamará poderosamente su atención por su robustez y monumentalidad, siendo el gran incomprendido del conjunto, en opinión compartida a propósito con el profesor Ignacio Henares Cuéllar[57]. Sus consecutivas mutilaciones han contribuido sin duda a incrementar entre la historiografía contemporánea una serie de opiniones

---

[53] A.H.P.G.: *Noticias del Templo de María SSma. de los Dolores y Congregón. de S. Phe. Neri de Granada*, 1792. Fondo Comisión de Monumentos, Libro 7219, p. 9.
[54] *Ibídem.*
[55] *Ibíd.,* p. 1.
[56] *Ibíd.*
[57] *"El diseño de la fachada representa una obra de aliento singular, no siempre bien comprendida, e incluso considerada un acto fallido. Incomprensión a la que contribuyera la demolición de sus torres".* Henares Cuéllar, 2005: v. 1, p. 270.

desfavorables, que la estiman como un capital "error", una *"fachada pobrísima y de mala traza"*[58].

Lo cierto es que entre la configuración actual, que le viene dada desde los años 20, y lo que un día fue, no existe relación alguna, siendo quizás el elemento más desvirtuado de todo el conjunto. Afortunadamente, se conserva el testimonio escrito de un granadino, de nombre Francisco Vico, que pudo contemplarla durante su juventud y quien supo reconocer en ella una obra *"soberbia, formada por magníficas columnas, muy semejante a la de S. Francisco el Grande de Madrid, pero más hermosa todavía que aquella"*[59]. El símil ofrecido se torna totalmente enriquecedor e ilustrativo, aunque ni qué decir tiene que, entre el dinámico barroquismo de Aguirre y el clasicismo reposado y elegante de la gallarda obra de Francesco Sabatini, existe una distancia cualitativa crucial. Empero, pensemos en qué connotaciones del templo madrileño podían reforzar la gran semejanza expuesta entrambas portadas: una planta convexa respecto a la línea de fachada, que conforma un pequeño nártex; la estructuración del alzado en dos cuerpos tripartitos; el acceso del cuerpo inferior repartido entre tres arcos de medio punto; la presencia de potentes elementos arquitectónicos clasicistas completando la ornamentación de la fachada. Sin lugar a dudas, en este trabajo la influencia ejercida por la originalidad del tracista jesuita Francisco Bautista y su "quinto orden arquitectónico" en las portadas de la Colegiata Imperial de Madrid o la Iglesia de San Ildefonso de Toledo, se hace absolutamente incuestionable (Fig. 9).

Todas estas consideraciones conforman una relación aspectual que, aun guardando el barroquismo aguirreano, no eran nuevas en absoluto dentro de la trayectoria del alarife del Oratorio. Así pues, los aspectos enumerados motivan a pensar el modo en que la portada del templo que nos ocupa, no era sino una evolución de aquellas otras proyectadas para los Conventos de Belén en las ciudades de Granada y Antequera. Sin embargo, en estas dos últimas edificaciones la portada quedaba absorbida en el conjunto de la fachada; en el caso del templo filipense la portada no era sino toda una estructura con entidad propia, que se engarzaba como un elemento más, aunque a un tiempo contrastadamente diferenciado, del conjunto

[58] Hemeroteca Casa de los Tiros: s.n. «Inauguración de un templo. El Santuario del Perpetuo Socorro». *La Gaceta del Sur*. *La Gaceta del Sur* (Granada), 1675 (13 de diciembre de 1913). La opinión que se recoge en este artículo es prácticamente la misma que queda plasmada en: Gómez-Moreno González, 1882: pp. 378-380.
[59] Archivo Padres Redentoristas Granada: *Libro de crónicas-Granada*, v. 2, p. 352.

de una fachada de muy diverso carácter. La portada principal de los Dolores, se limitaba por tanto a anteponerse al gran paño murario que supone la calle central del primer cuerpo, abriéndose tras de ella un sencillo arco de medio punto que constituía y constituye el acceso directo al templo. El testigo que aún permanece de un pequeño vano de acceso, justo en el punto inferior central del rosetón pétreo, contribuye al sostenimiento de la tesis de la portada con planta avanzada sobre la línea de fachada.

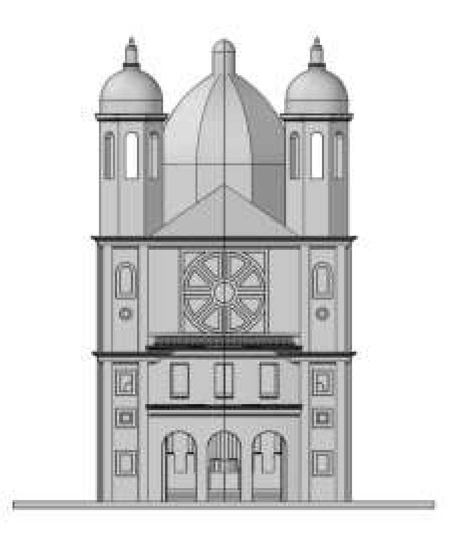


Fig. 9. *Reconstrucción del estado original de la fachada del Oratorio granadino*. Autor: (J.A.D.G.)

El recurso estructural de la portada tampoco es netamente aguirreano, puesto que en Granada aún subsisten diseños semejantes en la fachada principal de la Iglesia del Corpus Christi de las madres agustinas recoletas, a su vez copia literal de la proyectada originalmente por Alonso Cano para el primitivo Convento del Ángel Custodio, hoy desaparecido. Algo igualmente notorio en los proyectos de ambos, es la multiplicación de las ventanas como elemento modular del discurso de la fachada, en detrimento de las habituales hornacinas, de manera que los abundantes vanos cumplen una doble función, decorativa en sus rigurosos marcos arquitectónicos, y funcional en su evidente transparencia. En definitiva, el recurso a la maestría arrolladora de Cano resulta inevitable una vez más, aunque Aguirre añadiría en este caso un punto más de barroquización amanerada, con el juego de curvas y rectas, tanto en planta como en alzado, que es inherente a sus características arquitecturas.

Desaparecido, pues, en la contemporaneidad el cuerpo inferior, es la segunda altura la que presenta una mayor complejidad, no sólo por la mayor diversidad de su adorno, sino porque, a diferencia de la primera, adquiere un desarrollo propio, que la conduce a volverse hacia los costados del templo y continuar hasta encontrarse con el primer contrafuerte. De esta forma, en los laterales del edificio y con algo más de anchura, se da réplica a la decoración de las calles extremas de este segundo cuerpo. Las pilastras constituyen toda una libre interpretación del orden corintio, siendo en última instancia unas antepilastras de menor anchura, sobrepuestas a otras similares a las del primer cuerpo, de forma que crean un perfil escalonado y planta de media cruz. Los fustes de las añadidas se presentan estriados sobre unas basas mínimas y totalmente lisas, mientras que en los capiteles los acantos se abstraen y esquematizan hasta formar delgados canecillos que, ahora sí, dan señas de una mayor identificación con los órdenes más puramente clásicos.

De otro lado, los paños de los intersticios cuentan con una doble arcada sobrepuesta. La inferior se conforma a partir de un almohadillado que traslada los paramentos del Palacio de Carlos V hasta el centro de Granada. Aquella otra superior, no es más que un sencillo arco con pilastras y rosca rebajadas, cuya impronta se halla en correspondencia con la tipología más sencilla y extendida de marco arquitectónico barroco.

Será, sin embargo, el paño central el continente de una ornamentación de más complejo significado. Así, entre dos placas recortadas dobles, que parecieran pretender ser elementos apilastrados, se extiende un marco cuadrado desdoblado en sus esquinas, como ya es conocido. En su interior alberga el elemento que sigue dotando de singularidad y entidad propia a la fachada en la actualidad. Se trata de un gran rosetón pétreo, con un óculo menor concéntrico, que se presenta como una rueda de ocho radios con placas resaltadas entre ellos.

El simbolismo que pueda encerrar este último elemento acaba por constituir la génesis de múltiples lecturas. No obstante, con él, Aguirre pareciera haber tratado de modernizar aquellas obsoletas ruedas octopartitas de los tímpanos románicos y los rosetones góticos. La circunferencia, representación arcaica del ciclo vital, de lo eterno, de lo que siempre permanece y se repite, encierra el sentido bíblico del número ocho, como cifra asociada a la regeneración de la vida: ocho fueron los días

empleados por Yahvé en culminar la Creación, como ocho jornadas transcurrieron desde el comienzo de la Pasión de Cristo hasta la consecución de su Resurrección y, con ella, del destino soteriológico del cristiano.

Para más inri, la inserción de la rueda dentro del cuadrado, suponía un nuevo símbolo en relación con la cercana planta del citado Palacio de Carlos V, de significación imperial, pues la relación entrambas formas geométricas primarias, no indica sino el dominio de la totalidad del Cosmos. Con el contorno perimetral de dichas formas, se recoge asimismo cierta impronta de las cartas astrales que se elaboraban durante el periodo, aunque con dispar aplicación del número de radios, pues estas últimas presentan doce por obvia relación con los signos del zodiaco. No obstante, cierta significación estelar puede comportar igualmente esta disposición, para lo cual pudo servirle de precedente directo, aunque morfológicamente distante, el óculo central de la fachada catedralicia granadina, el cual se dispone igualmente como estrella de ocho puntas, aunque alternadas con otras ocho menores.

Conocido, pues, el intrincado lenguaje simbólico de que Aguirre gustaba emplear, la fachada principal del Oratorio debió contar con un programa iconográfico bastante más nutrido de lo que pueda sospecharse. La portada, sin duda, concentraría la mayor parte de estos elementos, entre los que resulta inevitable contar alguna efigie de la Virgen de los Dolores como elemento central, del modo en que se reprodujo en aquellas otras sedes filipenses fundadas desde Granada. De lo que iconográficamente hoy se preserva, merece la pena resaltar cómo el icono de la venera coronada, no es sino el resultado de la unión del emblema principal del blasón del arzobispo Escolano[60], junto con la corona real; todo lo cual contribuye a resaltar la importancia del prelado y doña Mariana de Austria como promotores de la devoción a la *Mater Dolorosa*. Por supuesto, los emblemas completos de don Diego y el rey Carlos II debieron figurar en la misma portada.

De hecho, entre las cuatro cartelas que aún se mantienen en el lugar para el que fueron pensadas, figura la dedicatoria de la fachada al monarca "hechizado", bajo la inscripción: "IHS. REGE CAROLO II" que desborda la cartela inferior. Los pares de radios verticales y horizontales rematan en sus extremos en cada una de estas cartelas, disposición que implica una mayor visibilidad de aquellos cuatro sobre

[60] Forteza Oliver, 2000: pp. 145-172.

los diagonales, de manera que, puestos en conjunto, la forma primordial resultante es una cruz equilátera, en cuyo centro emerge el vano del óculo. Se crea con ello el efecto de un ostensorio arquitectónico, enmarcado por una cruz radiada y, por efecto de sus diagonales, radiante, constituida a la manera de pétrea custodia, en cuyo centro transparente se pone de manifiesto la divinidad que habita en el interior.

En orden a ello, en la cartela superior se trasluce una nueva sentencia que reza "AÑO. PHIL V. Đ 1713", mientras que las ubicadas a izquierda y derecha son relevantes testigos que confirman el inicio de la fachada en el "AÑO" de "1699", de forma respectiva. Sendas cuatro cartelas descritas, orladas por cierto a base de volutas sobre clípeo, aportan las fechas clave entre las que fue erigida la totalidad de la fachada, 1699-1713, junto con los monarcas regentes en ambas etapas, Carlos II y Felipe V, a modo de solemne vestigio que clama sobre el giro de la historia nacional, con el cambio de dinastía real en el Trono de España.

Melchor de Aguirre, en tan sólo un elemento ornamental, ha sabido recoger la complejidad de todo un mensaje religioso y salvífico, para lo cual simplemente se ha servido de formas geométricas simples, a las que añade puntuales y menudas apostillas barrocas. Ello lo consigue en un empleo formal con el que parece anticiparse a la irrupción del Neoclasicismo y la pureza morfológica del lenguaje iconográfico ilustrado. En él, la cruz equilátera irrumpe con fuerza como emblema compendiador de la relación entre contrarios, dentro del cual el eje vertical se reserva al plano de los entes supremos, a la conexión Cielo-Infierno con la correspondiente oposición Dios-Demonio. Con ello, el eje horizontal se reserva a los extremos de la existencia humana, con la virtud y el pecado a la diestra y la siniestra de Dios, en su correspondiente inversión respecto al ente demoníaco. El centro, que no es sino el punto de unión entrambos planos, celeste y terreno, es el lugar reservado a Jesucristo eucarístico, que tiene su espacio reservado en la claridad lumínica del óculo central. Es éste un símbolo complejo y frecuente en cualquier tratado de astrología[61] que sea heredero de la catolicidad medieval.

Retomando la descripción reconstructiva que venimos haciendo de esta fachada principal, es preciso sumar nuevamente la primitiva presencia de dos torres,

---

[61] Sobre la influencia de la astrología medieval en el pensamiento y el arte posteriores: Vicente García, 2011: pp. 193-210.

en el espacio que hoy queda recorrido por un ático adintelado con adorno de flameros, todos ellos reaprovechados de la estructura anterior. A causa de las deficiencias de cimentación que presentaba el templo, se hizo necesario que los cimientos de las mismas fuesen más robustos de lo que, en unas condiciones acertadas, dos simples cuerpos de campanas hubiesen precisado. La estructura de ambas torres enmarcaba exteriormente la fachada principal e interiormente el coro, al levantarse sobre los gruesos pilares del primer tramo de las capillas laterales, siempre desde los pies. De facto, ambas capillas no son más que las bases de los campanarios, abiertas para aprovecharlas como tales, lo que explica que su tamaño sea mucho más reducido que en las demás capillas. De otro lado, los vanos laterales que hemos descrito, no son sino una elegante solución para iluminar los distintos tramos de las torres.

El acceso a los cuerpos de campanas se producía a través de los recodos formados en la unión de los extremos del coro con los cuerpos de tribunas. Desde este pequeño espacio de distribución arranca una escalera de caracol, la cual incrementa su angostura al tiempo que lo hace con su altura, tornándose al material lígneo en su último tramo[62]. *"Las torres no eran muy altas»,* ya que constaban sólo de *«un cuerpo sobre lo que ahora queda de ellas"*, rematadas por dos cupulines con una cruz y veleta de forja, de modo que *"semejaban exactamente un templete o tabernáculo: eran muy esbeltas y airosas"*[63].

El elevado costo de las obras y los problemas de cimentación, conllevaron que ambos componentes turriformes no se completaran en sillería pétrea, más que en el refuerzo de sus ángulos y cuatro arcos. El resto de la plementería fue completada en ladrillo, contrastando así con el resto de la estructura, e incluso con lo restante de su planta; puesto que en las torres era ochavada, diseño con que se reproducía a menor escala la solución adoptada en su momento para culminación de la torre de la Catedral. Aunque desmochadas tras las desamortizaciones, en la culminación de dichas escaleras de caracol, hoy conducentes a ninguna parte, aún pueden verse restos de la estructura del cuerpo estrictamente de campanas, el cual descansaba

---

[62] A.H.P.G.: *Expedientes de inventario de S^{n}. Felipe Neri,* 1837-1838. Legajos 2432-28, 2432-48.
[63] Archivo Padres Redentoristas Granada (A.P.R.G.): *Libro de crónicas-Granada*, v. 2, p. 352.

sobre unos gruesos arcos apuntados de ladrillo, responsables de prestar mayor elevación y esbeltez a los campanarios.

Ambas torres supusieron unas estructuras extremadamente sencillas, que dotaban a la fachada de la extrema verticalidad que acusan todos los proyectos edilicios del Melchor de Aguirre. Sin opción a la vacilación, su vasta cimentación fue la responsable del desarrollo lateral que adquiere el segundo cuerpo de la fachada principal, creando la impresión de tratarse de un sólido cuerpo independiente que ha sido engastado sobre el primer tramo de la nave central. Todo ello, como hemos comprobado, se culminó completándolo con un ornato frugal, aunque cargado de fuerza y preeminencia, gracias al profundo biselado con que fueron perfiladas cada una de las piezas que lo conforman.

En cualquier caso y una vez realizado este fugaz tránsito por la vida y obra de Melchor de Aguirre y sus creaciones de mayor y genial originalidad, resulta llamativo el modo en que la hacienda que legó tras su muerte no hacía justicia en lo más mínimo a los grandes logros que había alcanzado durante toda su vida, dentro de una trayectoria profesional en que se manifestó como gran conocedor de la arquitectura italiana del *Cinquecento*, la cual fusionó con la austeridad formal dominante en la Corte[64]. Con ello, supo adueñarse de una serie de formas y elementos, que puestos en valor de conjunto constituyen el rostro visible con que Aguirre se ha mirado en la Historia del Arte, con sus dinámicas decoraciones interiores y la depurada monumentalidad de sus fachadas. Quizás haciendo justicia a su genialidad, en la Iglesia de Santo Domingo y a los pies de una de sus mayores glorias artísticas, recibió sepultura *"el mayor arquitecto que este siglo ha conocido"*.

[64] En las trazas dadas por los arquitectos de la Corte durante el siglo XVII, va a predominar una compartimentación geométrica de las fachadas a base de paneles modulares, cuya difusión corrió a cargo de los tratados de fray Lorenzo de San Nicolás, pese a lo cual el influjo ejercido por el exterior canesco de la Catedral es determinante. Henares Cuéllar, 2005: v. 1, p. 270.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Barrios Rozúa, Juan Manuel (1998): *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y Desamortización*, Universidad, Granada.

Chica Benavides, Antonio de la (1674): «Actos Piadosos, septiembre de 1674», *Gazetilla Curiosa o Semanero Granadino, noticioso, y útil para el bien común*, papel XXIV.

Cruz Cabrera, José Policarpo (2010): «La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora (vulgo Soledad de Santa Ana) y el oratorio de San Felipe Neri de Granada», *Cuadernos de Historia del Arte de la Universidad*, 41.

Forteza Oliver, Miquela (2000): «Heráldica episcopal en la xilografía mallorquina (siglos XVII y XVIII)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, 56.

Gallego y Burín, Antonio (1982): *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Comares, Granada.
Gallego y Burín, Antonio (1953): «Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada», *Boletín de la Sociedad Nacional de Excursiones,* 57.

Gila Medina, Lázaro et alii (2005): *El libro de la Catedral de Granada*, Cabildo Metropolitano de la Catedral, Granada.

- Gila Medina, Lázaro (2005): «La última etapa constructiva», v. 1.
- Henares Cuéllar, Ignacio (2005): «La Catedral: estética y proyección urbana», v. 1.

Gómez-Moreno González, Manuel (1882): *Guía de Granada*, Universidad, Granada.

Gómez de Vega y Montalvo, Cristóbal (1722): *Panegírico historial de la vida y virtudes del Illmo. Señor Don Martin de Ascargorta, Obispo que fue de Salamanca y Arzobispo de Granada,* Gregorio Hermosilla, Madrid.

Hurtado de Mendoza, Francisco (1678): *Breves apuntamentos en demonstración de la justicia que asiste a la Congregación del Glorioso S. Phelipe Neri de esta Ciudad de Granada, en orden a averse legítimamente hecho su fundación, y dotádose de los bienes y hazienda que quedó por fin y muerte del Maestro D. Pedro de Torres (de feliz memoria) en execución de lo*

ordenado en su testamento, debaxo de cuya disposición murió, otorgado en Madrid a 4 de octubre de 1670, Raimundo de Velasco, Granada.

Isla Mingorance, Encarnación (1986): «Tradición y arte en el camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario en Granada», *Scripta de María*, 8.

León Vegas, Milagros (2011): «Negro sobre blanco: la Antequera Moderna en sus fuentes bibliográficas», *Baetica*, 33.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2013): *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Atrio, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (1996): «El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 10-11.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2000): *José de Mora*, Comares, Granada.

Padial Bailón, Antonio (2013): «Hermandad Sacramental de Ntra. Sra. del Socorro», <http://apaibailoni.blogspot.com.es/2013/05/hermandad-sacramental-de-ntra-sra-del.html>, [02.07.2014].

Raya Raya, María de los Ángeles (1987): *El retablo barroco cordobés*, CajaSur, Córdoba, 1987.

Rivas Carmona, Jesús (1987): «Los tabernáculos del Barroco andaluz», *Imafronte*, 3-5.

Romero Torres, José Luis (2012): «Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes, Obispo de Córdoba». *Laboratorio de Arte*, 24.

Taylor, René (1958): «Estudios sobre el Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada», *Cuadernos de Cultura*, 4.

Valverde Madrid, José (1974): *Ensayo socio-histórico de retablos cordobeses del siglo XVII*, Monte de Piedad, Córdoba.

Vicente García, Luis Miguel (2011): «El engarce de la astrología en el pensamiento medieval y humanista. El hilo cortado», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 18.

EL RETABLO EN LA CIUDAD DE MÁLAGA DURANTE LOS SIGLOS DEL BARROCO

Alfredo Lara Garcés, *Universidad de Málaga*

Los consabidos sucesos acaecidos durante los prolegómenos de la Guerra Civil española, supondrían la desaparición de gran parte del patrimonio retablístico de la ciudad de Málaga, así como de los documentos generados en torno a su naturaleza material y sus artífices. Estos hechos vendrían a completar un luctuoso proceso ya iniciado puntualmente con las pérdidas provocadas por las nuevas corrientes de pensamiento ilustrado de finales del siglo XVIII y las sucesivas desamortizaciones decimonónicas. Conociendo estas premisas, no resulta difícil comprender la complejidad de evaluar la evolución lineal del arte de la talla de retablos en la ciudad de Málaga a lo largo de los siglos del Barroco. Sin embargo, como demostró el investigador agustino Andrés Llordén, la documentación conservada en los archivos aún contiene un número considerable de nombres y obras que muestran una intensa actividad artística en este campo, y que intentaremos plantear sucintamente en estas breves líneas.

1. EL SIGLO XVII. LA EVOLUCIÓN DE LA RETABLÍSTICA EN LA CIUDAD DE MÁLAGA EN PARALELO A LA IMPLANTACIÓN DE LAS CORRIENTES ESCULTÓRICAS DE LOS GRANDES CENTROS DE PRODUCCIÓN ANDALUCES.

La evolución de la arquitectura lignaria en los inicios del Seiscientos, compartirá los mismos derroteros que la práctica escultórica. En este sentido los planteamientos barrocos tardarán en calar en la conciencia artística de los entalladores malacitanos del primer cuarto de siglo; circunstancia esta generalizada en la plástica española del momento. Buen ejemplo de ello será la erección de la iglesia y colegio de San Sebastián promovidos por la Compañía de Jesús. Este complejo arquitectónico, edificado sobre sólidos planteamientos manieristas, será completado tras la conclusión de las obras del templo, en torno al año 1630, con las

necesarias labores de adecuación ornamental de su interior. Dentro de estos trabajos –y junto a la decoración de la monumental cúpula encamonada- cobrará especial relevancia la realización del *retablo de la Capilla mayor* (Fig. 1), diseñado por el arquitecto jesuita Francisco Díaz del Ribero en 1633. Tras los numerosos ejemplos que ya desde finales del quinientos vinieron a consolidar el lenguaje renacentista en la retablística malacitana, supone un punto y aparte en cuanto a la adopción de los postulados emanados tras la contrarreforma se refiere. Siendo la Compañía de Jesús fiel traductora de Trento, las conexiones con la arquitectura implantada por la orden en Roma serán patentes tanto en el conjunto del templo malacitano[1] como en el propio retablo, estando la impronta de la fachada de la iglesia del Gesú muy presente en su estructura[2]. Así, el esquema compositivo gira en torno a un cuerpo principal dividido en tres calles y sobre la central, más ancha, un gran ático rectangular entre pilastras rematado por frontón curvo y flanqueado por aletones y jarrones que lo enlazan con las calles laterales inferiores. Sufriría una serie de modificaciones a finales del siglo XVIII por parte de José Martín de Aldehuela, que de forma respetuosa adaptaría su hornacina central como camarín para cobijar la nueva imagen titular de San Pedro. Esta advocación, que sustituiría a la originaria de San Sebastián, sería a su vez suplantada tras la expulsión de la orden en el siglo XIX por el actual titular de la iglesia: el Santo Cristo de la Salud, realizado precisamente en el mismo año de construcción del retablo, por el escultor tardomanierista José Micael Alfaro. El juego de tensiones presente en el alzado, si atendemos a aspectos como la estrechez del entablamento respecto al voluminoso cuerpo del ático y el continuo juego de las formas geométricas, denota la filiación manierista del retablo en consonancia con la arquitectura donde se ubica. No obstante, la integración de las diferentes artes plásticas con la arquitectura lignaria del propio retablo, así como el juego cromático de los elementos decorativos y arquitectónicos, preconizan ya ciertos aires protobarrocos[3]. Del hermano lego Francisco Díaz del Ribero; que formaría parte de los primeros artistas que introducirían precisamente las nuevas corrientes de estética granadina protobarroca en la ciudad[4]; se conoce también su participación en el diseño del anhelado tabernáculo catedralicio construido a

[1] Camacho Martínez, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 250.
[2] Huertas Mamely, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 61.
[3] *Ídem.*
[4] Romero Torres, en Morales Folguera (Dir.), 1989: p. 114.

mediados de la centuria. Sin embargo, la autoría del retablo de los jesuitas sería adjudicada con anterioridad al también arquitecto de la orden, Alonso Matías, el cual llegaría a la ciudad para dirigir la terminación de las obras del templo a partir de 1629. Este falleció accidentalmente justo un año después, mientras supervisaba dichas obras[5], pero su estilo debió influir poderosamente en Díaz del Ribero[6].



Fig. 1. *Retablo mayor*. Iglesia del Santo Cristo de la Salud y San Sebastián (Málaga). Francisco Díaz del Ribero, 1633. Foto: Alfredo Lara Garcés (A.L.G.)

La estética tardomanierista, pues, se mantendrá vigente en los primeros años de la centuria, en paralelo al incipiente lenguaje protobarroco; llegando incluso a solaparse. Será importante en este punto la implantación en la ciudad del taller de los hermanos Gómez, que importarán los planteamientos desarrollados en Granada por el maestro Pablo de Rojas, y más tarde la llegada en 1633 del arquitecto, entallador y escultor Luis Ortiz de Vargas -para la realización de la sillería coral de la Catedral- el cual había trabajado con diversos maestros como Ocampo y Mesa[7] en Sevilla, y trasladará a Málaga las corrientes protobarrocas de esta escuela escultórica andaluza. Además, junto a él trabajarán una pléyade de tallistas y escultores, que con posterioridad a la obra catedralicia desarrollarán su profesión por libre, realizando numerosos y diversos encargos. De hecho en estos primeros compases del Seiscientos encontramos una obra que pondrá de relieve la mencionada traslación de los postulados de la talla en madera de la escuela sevillana del XVII, protagonizada por

[5] Camacho Martínez, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 251.
[6] Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 64.
[7] Sauret Guerrero, 2003: p. 146.

artistas como el propio Ortiz de Vargas o Pedro Fernández de Mora, a los cuales podría adscribirse su autoría. Nos referimos al *retablo de Nuestra Señora de los Ángeles* del convento homónimo de la orden franciscana. Esta obra presentaba un aspecto diferente al carácter planimétrico actual, al ser concebida en origen a modo de espacio centralizado de gran sobriedad siguiendo la tipología de retablo-tabernáculo sevillano del siglo XVII[8]. Su apariencia presente responde a las reformas llevadas a cabo a finales del siglo o a principios del setecientos, que le conferirán un nuevo cuerpo superior o ático, plasmado a través de pinturas decorativas que simulan una especie de triple portada arquitectónica realizada con yeserías[9]. Así pues, el cuerpo principal originario se estructura a través de columnas entorchadas de capiteles corintios, elevadas sobre infantes-atlantes de voluminosas anatomías y escorzadas posturas, que enmarcan la hornacina principal rehundida levemente sobre el plano del retablo. Encima de esta estructura se sitúan fragmentos de entablamento con cabezas de querubín sobre los capiteles que dan paso al remate del conjunto, que a través de medios frontones terminados en volutas, pirámides y pináculos enmarcan una cartela donde se representan, en dos niveles, las armas franciscanas de las cinco llagas y los brazos cruzados[10]. Como vemos las filiaciones todavía manieristas de esta arquitectura serán notorias, en correspondencia asimismo con la escultura de la Virgen titular del convento.

Pero sin duda uno de los mejores ejemplos que ilustra la convivencia entre corrientes artísticas, 'antiguas' y 'modernas', habitual hasta la mediación del Seiscientos, es el magnífico *retablo de Santa María de la Victoria* (Fig. 2) existente aún hoy día en la basílica perteneciente al antiguo convento de la orden de los frailes mínimos. Se trata además de uno de los pocos ejemplos del siglo XVII que se conserva en buen estado. Aunque desconocemos fehacientemente tanto la fecha de su ejecución como la exactitud de su autoría, los diferentes estudios a los que ha sido sometido por distintos investigadores nos permite plantear una serie de teorías coherentes, partiendo por un lado desde el estudio formal y estilístico del propio retablo y por otro desde las fuentes documentales. Su diseño estructural remite a los planteamientos tardomanieristas que como ya hemos mencionado se mantendrán

[8] Sánchez López, 1999: p. 248.
[9] *Ibídem,* pp. 250 y 252.
[10] *Ibídem,* pp. 249-250.

hasta los años centrales del Siglo de Oro. Prueba de ello son las monumentales columnas entorchadas, con capiteles compuestos y tercio inferior del fuste retallado; el carácter arquitectónico de su estructura; y los diferentes frontones partidos, que rematan los paneles rectangulares que sustentan los relieves escultóricos del programa iconográfico. Estas características han suscitado diversas suposiciones entorno a su filiación estilística, que van desde la adscripción con la estética propagada en Andalucía por la retablística del jesuita Alonso Matías[11], a otras que apuntan la posibilidad de que fuera diseñado por un fraile de la propia Orden de los Mínimos[12]. Si no se tiene conocimiento de la autoría de sus trazas, respecto a los relieves escultóricos podríamos decir que la historiografía local baraja diversas teorías, siendo la más extendida la personificada en la figura del reconocido escultor manierista José Micael Alfaro y su discípulo Jerónimo Gómez de Hermosilla. Esta atribución vendría determinada, principalmente, por la adscripción al arte de dicho artífice de los relieves inferiores del primer cuerpo del retablo, y los restantes a Gómez tras la muerte de su maestro en 1650[13]. Sin embargo, otras opiniones discrepan de dicha atribución al no encontrar paralelismos entre estos relieves y el Apostolado realizado por Micael en la sillería del coro catedralicio[14]. Por último, existen nuevas líneas de investigación, todavía pendientes del hallazgo de documentación más específica, que hablan de la posible participación del escultor Pedro de Mena. Esta teoría se fundamenta en el hallazgo de una carta de pago otorgada por Mena, desde Málaga, al ensamblador Juan Marín por su trabajo en el retablo de Nuestra Señora de la Victoria. En el escrito, no se especifica a qué cenobio se refiere, si el de Málaga o el de Granada. Si bien Mena reconocía haber trabajado, en alguno de sus testamentos, en la realización de un retablo para el convento granadino, lo cierto es que de la lectura del documento parece extraerse que Mena se refiere a la ciudad de Málaga[15]. Esta suposición podría tener sentido si tenemos en cuenta el misterio en torno a la elección del escultor por parte del cabildo catedralicio para el importante encargo de la continuación de los relieves de la sillería coral malacitana, aun cuando en ese momento todavía no era un escultor conocido. Comprobamos, en definitiva, la disparidad de opiniones acerca de la posible autoría del retablo victoriano. Junto

[11] Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 64.
[12] Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 409.
[13] *Ibídem*, pp. 409 y 411.
[14] Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 64.
[15] Gila Medina y Galisteo Martínez, 2003: p. 60.

a ello, en el banco del retablo se disponen los escudos heráldicos del Conde de Casapalma, Francisco Fernández de Córdoba, cuya familia había regentado el patronazgo de la capilla mayor desde 1506 y que había obtenido dicho título nobiliario en 1646, por lo cual parece fiable que en este momento mandase la ejecución del retablo para adornar la capilla[16]. Más tarde, en 1661, el retablo sería dorado y policromado magistralmente por el pintor y dorador Luis de Zayas. Con todo, a principios del siglo XVIII, debido a la reconstrucción de la iglesia y la creación del camarín-torre del conde de Buenavista sufrirá una serie de modificaciones, sobre todo en su calle central, sustituyéndose probablemente una pequeña hornacina[17] por el monumental arco de embocadura que da paso al citado camarín. En este punto es necesario comentar la existencia de un grabado fechado en 1691, en el cual se representa la imagen de la Virgen de la Victoria presidiendo su retablo antes de la remodelación de principios del XVIII. El interés de este grabado como documento gráfico queda fuera de toda duda, ya que estaríamos ante una representación idealizada pero cercana en líneas generales a la imagen primigenia del retablo[18].



Fig. 2. *Retablo de Santa María de la Victoria*. Basílica y Real Santuario de Santa María de la Victoria (Málaga). Anónimo (Trazas, ensambladura y esculturas), h. 1646-1650; y Luis de Zayas (Dorado y policromía), 1661. Foto: (A.L.G.)

Finalmente, el programa iconográfico desarrollado a través de los relieves se basa en la exaltación de la portentosa vida del fundador de la orden de los Mínimos,

[16] Camacho Martínez, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 310.
[17] Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 411 y Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero, Teresa (Dir.), 2001: p. 64.
[18] Clavijo García, 1985: p. 23.

San Francisco de Paula, a través de los episodios más celebrados por la hagiografía acerca de su existencia. Junto a ello, como culmen del discurso se preconiza el carácter intercesor de la talla de la Virgen de la Victoria en la toma de la ciudad por las tropas de los Reyes Católicos[19].

Durante la segunda mitad del siglo parece asentarse el lenguaje barroco, mientras las fórmulas tardomanieristas van perdiendo presencia. Además en este momento se produce un hecho de vital importancia dentro del arte de la ciudad y su posterior trayectoria. Este no es otro que la llegada a Málaga de Pedro de Mena para la terminación de los relieves de la sillería coral de la Catedral en 1658. La extraordinaria personalidad artística de Mena dominará desde este momento, e incluso durante bastante tiempo después de su muerte, la totalidad de la plástica escultórica en la ciudad. Su estilo plenamente barroco servirá de influencia en el resto de artistas que trabajarán durante esta segunda mitad del siglo XVII, hasta el punto como bien sabemos de establecerse una pléyade, tanto de discípulos como de seguidores, que repetirán sus modelos y estereotipos hasta la extenuación. Si bien su faceta de escultor es perfectamente conocida hoy día, no sabemos tanto de su trabajo en el campo de la retablística, el cual se adscribirá únicamente, en numerosas ocasiones, a la labor escultórica de los mismos. Por otro lado, a diferencia de las primeras, no han llegado a nuestros días demasiadas obras originales del maestro referentes a esta disciplina lignaria. No obstante, la documentación existente en los archivos revela su participación, tanto en solitario como en colaboración con otros artistas, en diferentes retablos de la ciudad. En este sentido su influyente personalidad quedará manifiesta si tenemos en cuenta que los artistas más prolíficos de esta segunda mitad del siglo -en cuanto a la talla de retablos re refiere- mantendrán vínculos profesionales de dispar naturaleza con él. Nos referimos al ya citado entallador y escultor Jerónimo Gómez de Hermosilla y al arquitecto de la madera José Fernández de Ayala. Ambos capitalizarán, como veremos, gran parte de las empresas de arquitectura lignaria del último cuarto del XVII y los primeros años del XVIII. Además, su alta cualificación en la creación de construcciones efímeras les valdrá la participación conjunta en la realización del controvertido tabernáculo catedralicio[20], posiblemente bajo parte de las trazas del ya citado Francisco Díaz del

[19] Sánchez López, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: pp. 369-371.
[20] Sánchez López, 1995: pp. 60-62.

Ribero y del racionero Alonso Cano. El primero, si bien como hemos visto ya desarrollaba con solvencia su profesión de imaginero y entallador con anterioridad a la llegada de Mena, absorberá la influencia del genio granadino en sus esculturas, presentando alguna de las mejores obras de su catálogo, reminiscencias de los modelos de Mena[21]. Por su parte, la relación con Fernández de Ayala vendrá determinada por el hecho de ser colaborador del propio maestro. De hecho, veremos la participación conjunta de Mena y Ayala en la realización de diversos retablos. Así pues, según recoge el padre Llordén, al año de su llegada, en 1659 recibe el encargo de realizar el retablo mayor de la iglesia conventual de las carmelitas descalzas. El importe de dicha obra se estimó en 30.000 reales, comprometiéndose el artista a realizar igualmente la talla de siete esculturas que completarían el discurso iconográfico y ornamental del retablo[22]. Por desgracia no sabemos más por ahora acerca de la morfología de esta pieza, pero intuimos, por el coste y el número de esculturas de tamaño natural que incluía, que se trataría de un retablo de bastante prestancia, lo cual, unido a la maestría de Mena debió dar como resultado una obra de gran calidad artística. A pesar de todo lo dicho parece ser que este retablo sería sustituido a finales de siglo por una nueva pieza realizada precisamente por José Fernández de Ayala[23], y que trataremos más adelante junto con otras obras de su producción. Habrá que esperar casi veinte años para que encontremos la realización de otro retablo por parte de Mena, aunque eso sí, se trata de una obra importante al destinarse para el adorno de una de las capillas de la catedral malagueña. Concretamente nos referimos al *retablo de la Virgen de los Reyes* (Fig. 3) sito en la antesacristía menor. Esta obra la conocemos gracias a reproducciones fotográficas antiguas que permitieron su reconstrucción fidedigna en la posguerra. Sí se mantienen del antiguo retablo sus esculturas originales, tanto los *Reyes Católicos orantes*, tallados por el propio Mena, como la imagen titular de la *Virgen de los Reyes*. Este encargo vendrá solicitado en 1676 por la Hermandad de los Racioneros de la catedral para el adorno de su capilla de enterramiento. Las teorías acerca de su diseño han mantenido por un lado la autoría del pintor malagueño Juan Niño de Guevara[24], aunque por otro y atendiendo a los libros de cuentas de la hermandad comitente,

---

[21] Sauret Guerrero, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: pp. 218-219 y Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: pp. 422 y 424.
[22] Llordén Simón, 1960: pp. 110-111.
[23] Rodríguez Marín, 2000: p. 330.
[24] Llordén Simón, 1960: p. 139.

parece ser que Niño de Guevara concurriera junto con Pedro de Mena y Jerónimo Gómez a un concurso de proyectos del que saldría ganador Mena[25]. En lo que sí coinciden todos los investigadores -desde el propio Llordén- es en la participación de Fernández de Ayala en la talla del retablo, y más tarde; ya en 1681; en el dorado y policromado del mismo por parte de Juan de Mora[26]. Estilísticamente y a pesar de sus reducidas dimensiones y su sencillez, la morfología del retablo se ha catalogado como deudora de los grafismos de la retablística de Alonso Cano[27]. No conocemos por el momento más obras de arquitectura lignaria realizadas por Mena, aunque sí será manifiesta, como veremos, su participación como escultor en algunas obras contratadas por Fernández de Ayala.



Fig. 3. *Retablo de la Virgen de los Reyes* (Destruido). Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Pedro de Mena (Trazas y esculturas orantes); José Fernández de Ayala (Talla); y Juan de Mora (Dorado y policromía), 1676-1681. Capilla de la Virgen de los Reyes. Foto: Archivo Temboury.

Retomamos la trayectoria de Jerónimo Gómez de Hermosilla, puesto que como ya se ha apuntado, estaba plenamente asentada con antelación a la llegada a Málaga de Pedro de Mena. Nacido en torno a 1625, era hijo y sobrino de la ya citada saga artística de los hermanos Juan y Antonio Gómez, aunque completará su formación artística en el taller de José Micael Alfaro a partir de 1639[28]. Junto a su prolífica labor como imaginero, donde alcance las más altas cotas de calidad será en

[25] Romero Torres, en AA. VV., 1989: p.110.
[26] Ídem y Llordén Simón, 1960: p. 140.
[27] Sauret Guerrero, 2003: p. 229.
[28] Sánchez López y Galisteo Martínez, 2007: p. 95.

el campo de la retablística y la arquitectura efímera. De hecho su participación a lo largo de la segunda mitad del Seiscientos en la decoración de los espacios urbanos de la ciudad durante las distintas efemérides; como por ejemplo la festividad del Corpus Christi y los diversos túmulos que construirá en la catedral con motivo de las exequias fúnebres regias[29]; le granjearán una gran reputación dentro del panorama artístico local del momento, plasmado en el título de Maestro mayor de obras de la Catedral y de fábricas del obispado, que ya en 1688 ostentaba[30]. Como retablista la primera obra salida de su obrador será el retablo del altar mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco en el convento de San Luis el Real. Contratado en 1664 y concluido un año después, tan solo sabemos de su aspecto que estaría rematado por la figura de medio relieve del *Dios Padre* flanqueado por dos ángeles[31], solución esta que volveremos a ver cuándo ejecute los retablos mayores de las parroquias de Santiago y del Sagrario de la catedral. Lo que sí se advierte en las escrituras es la composición general del mismo; con molduras, bustos, esculturas, hornacinas y talla; obligándose por tanto Gómez, a hacerse cargo de todos los ámbitos de actuación del retablo: arquitectura, ensamblaje, talla ornamental y programa escultórico. Como particularidad, el sagrario del retablo debía realizarse tomando como modelo el de la iglesia de la Victoria. Desgraciadamente, al no conservarse ninguno de los dos sagrarios, se nos impide formular cualquier valoración formal al respecto. Once años después, en 1676, bajo la promoción del prelado Fray Alonso de Santo Tomás se le encargará una de las obras de mayor calado dentro de su producción. Se trata del retablo mayor de la Parroquia de Santiago. La realización de esta pieza vendrá originada por la petición vecinal que los feligreses de dicha collación remitirán al obispo, en 1674, para la ejecución de un retablo con la misión de adecentar la veneración de la imagen del Santo patrón de España. Dicha petición ya había sido formulada en anteriores ocasiones a los diferentes prelados sin éxito[32]. El diseño y las trazas del retablo habían sido realizadas por el también retablista y pintor Damián Francisco y según se describe en la carta de obligación debió contar tanto con esculturas como con pinturas. Concretamente se citan tres grandes altorrelieves y figuras de santos que flanquearían a la imagen principal del Apóstol. Respecto a las

[29] Escalera Pérez, Reyes, en Morales Folguera (Dir.), 1989: p. 170.
[30] Llordén Simón, 1960: p. 140.
[31] *Ibídem*: pp. 229-230.
[32] *Ibídem,* p. 236.

pinturas contenía tres grandes lienzos, y otros de mediano tamaño que se situaban en el banco[33]. Gómez de Hermosilla se compromete a tallar tanto los motivos ornamentales como las esculturas, y a llevar a cabo las labores de ensamblaje y arquitectura de la máquina lignaria. Los 1.600 ducados en que se tasa y la mezcla de obras pictóricas y escultóricas, nos revelan que sería una obra de cierta enjundia. No obstante, como tantos otros, desaparecería como consecuencia de los actos anticlericales de 1936, aunque afortunadamente, gracias a documentos fotográficos de los años 30, podemos intuir al menos su estructura básica. Se componía de tres calles adaptadas a la cabecera poligonal de la iglesia, siendo la central mucho más alta y más ancha que las laterales. El cuerpo principal presentaba en las calles laterales hornacinas para las imágenes de santos o bien registros para la colocación de los cuadros citados en el contrato, mientras una gran hornacina presidía la calle central. En el segundo cuerpo, a modo de ático de esta última calle, se disponía un amplio espacio que contendría o el tercer cuadro o uno de los grandes relieves mencionados en los archivos, y rematándolo todo, un tondo con lo que parecía ser un relieve con la habitual imagen del *Padre Eterno*. Sobre las calles laterales se elevaban tondos con los bustos de *San Pedro* y *San Pablo*, enmarcados con yeserías rocallescas, que aún hoy se conservan.

El prestigio adquirido por su taller queda demostrado por el número de encargos que llevará adelante en estos mismos años; todos de bastante importancia; como por ejemplo: las esculturas del mencionado tabernáculo catedralicio, la sillería coral del convento de la Merced en 1668 y los tornavoces de los púlpitos de la catedral que talla en 1677[34]. De todos modos habrá que esperar hasta finales del siglo y principios del XVIII para ver las últimas arquitecturas lignarias conocidas de un ya anciano Jerónimo Gómez. Así, en 1696 contrata tanto la hechura del retablo del altar mayor de la capilla de Santa Lucía de la capital, como la escultura de talla completa de la imagen titular que vendría a sustituir a una pieza precedente de inferior tamaño[35]. La desaparición de la capilla al completo, tras las desamortizaciones, no dejó rastro de esta pieza.

---

[33] *Ibídem,* pp. 237-238.
[34] *Ibídem,* pp. 238-239.
[35] *Ibídem,* p. 240.

2. EL TRIUNFO DEL RETABLO PLENAMENTE BARROCO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XVII.

La renovación estética que provocará la sustitución y/o remodelación de gran parte de los ejemplos retablísticos realizados durante los siglos XVI y XVII, comenzará en las postrimerías de ésta última centuria. En efecto, a pesar de la clara absorción de los postulados escultóricos del Barroco, la retablística de la segunda mitad del Seiscientos aún no alcanzará la total 'liberación' compositiva ni la disolución de las formas, que durante el siglo XVIII, traerán consigo la consolidación del orden salomónico y las novedades introducidas por el estípite. De hecho, en la ciudad de Málaga los primeros atisbos de esta tendencia vendrán de la mano de los artistas cuyas trayectorias profesionales; aunque desarrolladas en suma a lo largo del Siglo de Oro; alcancen los prolegómenos del Setecientos.

Así pues, en los últimos años del maestro Jerónimo Gómez de Hermosilla, su importante taller acometerá una de las empresas más ambiciosas de su carrera. Nos referimos al *retablo mayor de la iglesia del Sagrario* (Fig. 4) ejecutado con motivo de las obras de renovación de dicho templo, llevadas a cabo a principios de la centuria dieciochesca, y que vendrá a sustituir al realizado por Pedro de Moros en el siglo XVI[36]. A pesar de su destrucción en el año 1931, tanto el material fotográfico existente como los exiguos pero interesantes restos que de él se conservan, nos permiten valorar fehacientemente la morfología y estética de un retablo que además servirá como ejemplo de los derroteros que la arquitectura lignaria tomaría ya en los albores del Setecientos. Aunque no se conoce documento alguno que certifique la autoría de Hermosilla en el retablo, los diferentes encargos menores que recibirá por parte de la Archicofradía del Santísimo Sacramento -promotora del retablo con la ayuda del obispo Fray Francisco de San José- desde los años 1678 y 1679 hasta el 1687; su participación en la finalización de la talla del retablo antes de su dorado en 1716[37]; así como el estudio de los restos escultóricos del mismo, hacen que se atribuya con bastante certeza al quehacer del maestro malagueño. La composición del retablo responde a una planta rectilínea adosada al muro del presbiterio y a un alzado de un primer cuerpo dividido en tres calles separadas por columnas salomónicas apoyadas

[36] Romero Torres, en AA. VV., 1998: p. 120.
[37] Llordén Simón, 1960: pp. 239-241.

en mensulones; siendo la central más ancha para acoger una gran hornacina; mientras las laterales albergan otras más pequeñas enmarcadas por estípites y rematadas con frontones triangulares. Este primer cuerpo acusa una importante remodelación llevada a cabo en la segunda mitad del Setecientos, sobre todo en lo concerniente a la hornacina principal y su programa ornamental y escultórico. El segundo cuerpo, rematado en arco de medio punto para adaptarse al muro de cerramiento, se eleva sobre medios frontones partidos y se centra con el misterio del Calvario con las imágenes de la *Virgen*, *San Juan* y *Cristo crucificado*, rematado todo ello por el relieve del *Padre Eterno*. Son precisamente, esta imagen y el crucificado del Calvario, los únicos vestigios que se conservan. Flaqueando todo ello se disponen ángeles turiferarios sobre cartelas con las armas episcopales y las insignias parroquiales de la tiara y las llaves de San Pedro. El resto del programa iconográfico se asienta en la doble vertiente marcada por los citados escudos. Por un lado, el tema dedicado a San Pedro como titular de la iglesia, centrado por el grupo de la hornacina principal de *Cristo entregando las llaves del Reino a San Pedro* -obra posterior de Fernando Ortiz realizada durante la citada remodelación del primer cuerpo- y por otro a la orden franciscana a la que pertenecía el obispo benefactor Francisco de San José, con las esculturas en las hornacinas laterales de *San Francisco de Asís* y *San Diego de Alcalá*. Estos santos se presentaban con sus atributos usuales, el primero portando en su mano el crucifijo y el segundo con la cruz plana abrazada en su martirio[38]. La presencia de este último podría responder a las analogías entre la vida dedicada a la caridad del santo sevillano y el tremendo carácter solidario del prelado[39]. Como vemos, a pesar de la todavía severa planimetría y estructuración reticular del retablo, los soportes salomónicos empleados y sobre todo los estípites, otorgan a la obra un carácter plenamente barroco que ya nos anuncia el exuberante desarrollo que estos elementos tendrán durante el resto del siglo XVIII. Junto a ello, esta pieza supone uno de los primeros ejemplos respecto a las ya citadas intensas remodelaciones en clave barroca dieciochesca, que afectarán a gran parte de la arquitectura religiosa de la ciudad y que supondrán la sistemática sustitución -y en la mayoría de los casos desaparición- de los retablos protorenacentistas, romanistas y manieristas realizados durante el Quinientos y parte del Seiscientos. Caso aparte es el magnífico y elegante

[38] Sánchez López, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: pp. 72-73.
[39] *Ibídem,* p.72.

tabernáculo, cuya estética neóstila revela su adscripción al momento de renovación de esta parte del retablo durante la segunda mitad de la centuria.



Fig. 4. *Retablo mayor del Sagrario* (destruido). Iglesia parroquial de Santa María del Sagrario (Málaga). Jerónimo Gómez de Hermosilla (Atrib.), h. 1678-1716; Fernando Ortiz (Hornacina principal y tabernáculo), reforma de la segunda mitad del siglo XVIII. Foto: Archivo Temboury.

No menos intensa sería la trayectoria del también ya nombrado José Fernández de Ayala (¿? – 1699), con el cual se cerraría prácticamente la arquitectura en madera de la ciudad en el siglo XVII. Su pericia para la construcción de arquitecturas efímeras, al igual que su compañero de profesión Hermosilla, le llevaría a realizar numerosos encargos relacionados con la festividad del Corpus. Además, su maestría como arquitecto le proporcionará la suficiente capacidad para trazar y diseñar, él mismo, los proyectos que acometerá. Desarrollaría una estrecha colaboración con Pedro de Mena y precisamente será junto a éste con quién trabajará en su primera obra documentada en la ciudad. Se trata del retablo de la iglesia del convento de San Agustín, contratado en 1677 y finalizado dos años más tarde. En esta obra se pone de manifiesto la paternidad del propio artífice sobre las trazas del retablo, el cual contará por expreso deseo de la comunidad agustina con la realización de seis niños de la mano de Mena, cuatro para el cornisamento y dos para el sagrario, siendo además este mismo artista quién debía sancionar la buena factura del retablo a su terminación. No se especifican demasiados pormenores artísticos en los escritos, pero sí sabemos que el programa escultórico se completaría con el grupo de la hornacina principal de *San Agustín*, *Cristo* y la *Virgen*, junto a una serie de niños[40].

[40] Llordén Simón, 1960: pp. 249-251.

Este retablo sería sustituido en 1798 por el actual de mármol, proyectado por el arquitecto José Martín de Aldehuela en estilo Neoclásico. No obstante, en 1690 llevará a cabo la más ambiciosa de las obras que se le conocen, y que precisamente supondrá la sustitución de un retablo ejecutado por el propio Pedro de Mena. Hablamos del retablo mayor de la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas. En efecto, como apuntamos en las anotaciones referentes al retablo del Sagrario de Jerónimo Gómez, nos encontramos ante un ejemplo claro y temprano de la renovación estética que sufrirán numerosos templos a partir de este momento y durante toda la centuria decimoséptima. Se detallan diversas particularidades respecto a su morfología, pero también en cuanto a sus elementos decorativos, algo que por desgracia no suele ser demasiado habitual en estos contratos. Se revela la filiación barroca del retablo a través de la utilización como soporte de grandes columnas que debían ser retalladas y con motivos ornamentales florales y vegetales que se repetirían por el resto de la superficie lignaria[41]. Además conocemos el programa iconográfico, que en correspondencia con el cenobio al que iba dedicado reproducía a través de esculturas las imágenes de *Nuestra Señora del Carmen*, devoción mariana por excelencia dentro de la orden carmelita; *Santa Teresa de Jesús*, fundadora y cabeza más sobresaliente del Carmen Descalzo; y *San José con el Niño* y quince ángeles, como titular del convento. Los 2.000 ducados que costarían tanto su hechura como los pormenores formales descritos, nos hacen suponer que sería una gran obra lignaria. Desgraciadamente, las sucesivas desamortizaciones y traslados de ubicación del convento, hicieron desaparecer esta noble máquina arquitectónica. Un año después y coincidiendo con la terminación del retablo de las Carmelitas, Ayala acuerda la realización de otra obra y de nuevo para un convento carmelitano. Esta vez se trataría del retablo para la capilla de Carlos Colichet en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen del convento perchelero de San Andrés[42]. No sabemos por ahora nada acerca de la imagen del retablo, pero lo que sí conocemos es que sería la última obra salida de la mano de José Fernández de Ayala, ya que en 1692 fallecía, acabando con él -y no muchos años después con Jerónimo Gómez- una de las etapas más prolíficas de la arquitectura lignaria en la ciudad.

[41] *Ibídem,* p. 258.
[42] *Ibídem,* pp. 261-262.

Llegamos de esta manera al siglo XVIII. En este siglo se llevará a cabo una fulgurante renovación de los espacios sagrados y su correspondiente adorno. Además de por su número -debido a las fechas más modernas de su realización- es de esta etapa de la cual tenemos un mayor conocimiento gráfico de los diferentes retablos que habitarán los templos de la ciudad hasta su funesta desaparición en las desamortizaciones del diecinueve y los atentados patrimoniales de 1931 y 1936. Junto a ello, las fuentes escritas del dieciocho presentan un alto número de nombres relacionados con el arte de la talla y la escultura, como así recoge Andrés Llordén en su monumental estudio. No obstante, paradójicamente, a pesar de esta mayor abundancia de fuentes gráficas la documentación acerca de los diferentes encargos artísticos será bastante limitada tanto en número como en detalles.

3. LA CONSOLIDACIÓN DEL RETABLO DE ORDEN SALOMÓNICO Y LA IRRUPCIÓN DEL ESTÍPITE.

Morfológicamente, la retablística del dieciocho se enriquecerá notablemente con la consolidación del empleo del orden salomónico, que ya se había venido utilizando desde el siglo anterior, y sobre todo con la incorporación a partir de este momento del estípite. El arte de la talla en madera en la ciudad de Málaga, no solo no será ajeno a esta circunstancia, sino que además protagonizará un aspecto importante dentro del desarrollo de este soporte columnario, como elemento arquitectónico, dentro de los repertorios estructurales de los retablos. Este hecho vendrá determinado por la edificación, en la última década de la centuria decimosexta, de la Torre-Camarín de la Iglesia de Santa María de la Victoria del convento de los Mínimos, atribuida al arquitecto Felipe de Unzurrunzaga, bajo la promoción del Conde de Buenavista[43]. Si ya de por sí, dicha construcción supondría uno de los primeros ejemplos de la tipología típicamente hispánica del camarín-torre[44], no se quedará atrás el *Trono-Baldaquino* de madera tallada y dorada que se disponga en el interior del mismo, para servir de aposento triunfal a la imagen mariana de la patrona malacitana (Fig. 5). Este trono atribuido al propio Unzurrunzaga, se configura a través de un cuerpo principal de base circular del cual

[43] Camacho Martínez, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: pp. 312-315.
[44] Camacho Martínez, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 286.

emergen cuatro carnosas y elegantes tornapuntas que sirven de aposento a otros tantos ángeles que sostienen la corona imperial que remata el conjunto. Toda esta estructura se eleva sobre la rasante del suelo del camarín, a través de cuatro estípites exentos entre los que se disponen en igual número bellos ángeles atlantes, que apoyándose sobre el orbe terráqueo sostienen la peana circular donde se asienta la Virgen[45]. Si la historiografía artística ha considerado el antiguo retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla; realizado por Jerónimo Balbás en torno a los años 1705 y 1709; como la obra paradigmática en cuanto a la introducción del estípite en la retablística andaluza dieciochesca, la terminación de las obras y ornamentación del camarín de la Victoria entre los años 1699 y 1700, nos revela también la importancia del templete malagueño dentro de esta innovación morfológica[46], dado lo temprano de la presencia de estípites exentos en su diseño arquitectónico. De hecho, teorías como las del profesor de la Universidad de Texas, John Moffit, han considerado esta presencia como los primeros estípites exentos de la retablística española. Partiendo de este punto y tomando como referencia las numerosas imágenes recopiladas del archivo Temboury, veremos cómo la retablística de la ciudad durante la primera mitad del siglo compaginará tanto el orden salomónico como el 'estipitesco'. De hecho así lo demuestra el mencionado retablo del Sagrario de Jerónimo Gómez, de columnas salomónicas; aunque de severa articulación estructural por su filiación seiscentista; y los retablos del crucero de la iglesia de la Victoria que siguieron a la citada construcción del camarín y baldaquino, de estípites.

En este primer cuarto de la centuria se llevaría a cabo probablemente la realización de los citados retablos de los extremos del crucero de la Victoria. Estas obras casi gemelas; hoy dedicadas a San Francisco de Paula el del costero del Evangelio y al Sagrado Corazón el de la Epístola; suponen la consagración del retablo de estípites en la ciudad, continuando con el modelo decorativo del trono-baldaquino del camarín, y tendrán su extensión en el resto de capillas del templo que serán ornamentadas con pequeños retablos donde la combinación del dorado del follaje y los fondos de tonos burdeos será la tónica común. De estas piezas se conservan aún hoy día tres de ellas, aunque con algunas transformaciones[47]. Como

[45] Camacho Martínez, en Camacho Martínez, 2008: p. 332.
[46] Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 420
[47] *Ibídem,* p. 427.

vemos, el conjunto unitario retablístico que estas obras conformaban en la Basílica victoriana –enriquecido y diversificado por la presencia del magnífico retablo mayor realizado en la centuria anterior- sería de los más completos dentro del barroco 'estipitesco' en la ciudad.

Fig. 5. *Trono-Baldaquino de la Virgen de la Victoria.* Basílica y Real Santuario de Santa María de la Victoria (Málaga). Felipe de Unzurrunzaga (Atrib.), h. 1699-1700. Camarín-Torre, Foto: Archivo Temboury.

Frente a ello, en este primer tercio del dieciocho, la construcción de retablos de orden salomónico tendrá uno de sus más importantes hitos en otro de los grandes complejos conventuales de la ciudad. Nos referimos a la iglesia del convento dominico de Santo Domingo el Real. En esta iglesia se llevará a cabo una intensa reforma durante las primeras décadas del siglo[48] que la dotarán de un aspecto plenamente dieciochesco, sobre todo debido a las importantes arquitecturas lignarias que se construyan en su interior. Así para el adorno de sus espacios principales se realizaron una serie de retablos que lamentablemente serían brutalmente destrozados e incendiados en el ya citado año 1931. Se trata del conjunto del *retablo mayor* y los *retablos-hornacinas* dispuestos en los ángulos del presbiterio (Fig. 6). Del primero, simplemente con la observación pormenorizada de las fuentes gráficas, se deduce que debió ser una de las más monumentales arquitecturas lignarias de la ciudad, al ocupar toda la extensión de la gran pared de cerramiento del altar mayor. Lamentablemente no conocemos demasiada información acerca de su autoría y proyecto, pero sí que

[48] Rodríguez Marín, 2000: p. 163.

posiblemente vendría a sustituir a otra pieza terminada por Juan de Aragón en 1593, que sería completado en 1622 con pinturas de Francisco Pacheco[49]. Respecto a su tipología suponía un buen ejemplo de retablo híbrido, al unir la concepción parietal y centralizada en su composición. En cuanto a su estructura el elemento definitorio serían lógicamente las gigantes columnas salomónicas dobladas y profusamente decoradas que articulaban el primer cuerpo. Casi todo lo que sabemos de la morfología del retablo, es gracias a las sugerentes fotografías recogidas en el legado del investigador Juan Temboury (Fig. 6). Compositivamente, se articulaba este gran retablo a través de cuatro monumentales columnas de orden gigante y salomónico. La planta del mismo se animaba sobre el plano del muro de cierre de la capilla mayor, proyectándose sus extremos hacia el frente sobre la superficie de las paredes laterales del presbiterio. Esto provocaba que las columnas que enmarcaban lateralmente el conjunto estuvieran dobladas por sendas medias columnas retranqueadas, también salomónicas, que se igualaban con las dos centrales que dividían las tres calles de las que constaba el cuerpo principal. En dicho cuerpo destacaba sobre manera la presencia de un enorme tabernáculo que avanzaba sobre el plano del retablo y se convertía en la principal referencia visual del mismo. Este altar presentaba una interesante estructura que combinaba alternativamente en cada frente, soportes salomónicos y estípites, sobre los cuales descansaba un elevado tambor de planta cuadrada. El tambor se componía de pilastras decoradas con tornapuntas en los extremos de cada uno de sus cuatro lados, decorados éstos a su vez por carnosas cartelas. Sobre el tambor se asentaba el cupulino, cuyo trasdós se dividía en plementos decorados y se culminaba con la figura de la *Fe*. Se completaba el tabernáculo con numerosas figuras de ángeles, *puttis* y querubes. Esta concepción híbrida, parietal y centralizada, lo convertía en uno de los ejemplos más significativos de retablo-tabernáculo en la ciudad. En las calles laterales se disponían imágenes de santos sobre ménsulas, coronados por ángeles ingrávidos y cartelas con decoración vegetal rematadas con querubines. Mientras, en la central, una imagen de *Cristo crucificado* coronaba visualmente –que no arquitectónicamente- el conjunto del tabernáculo, flanqueado por ángeles sobre un fondo de nubes. Sobre las columnas de este cuerpo principal se elevaban recios cimacios -o dados *bruneleschianos*- decorados con canes, y un ancho y quebrado entablamento del cual arrancaba el ático con forma

[49] *Ibídem,* pp. 158-159.

de medio punto, al adaptarse fielmente a la morfología del paramento de cierre. Dicho ático se presentaba dividido en tres paños que seguían las directrices marcadas por las calles del cuerpo principal, mediante pilastras sobre gruesos pilares y de nuevo con la presencia de "serafines". En la parte superior del ático aparecía lo que parece ser la imagen del *Padre Eterno*. Junto a ello, su decoración la completarían guirnaldas, frutas, follajes, colgantes y festones[50].

Desconocemos en conjunto el programa iconográfico del retablo, aunque tanto por la observación detenida de las instantáneas antiguas, como sobre todo por las relaciones de los objetos artísticos de la iglesia, destruidos en el año 1931[51], sabemos de algunas imágenes que compondrían dicho programa. Así, al margen del evidente Cristo crucificado que preside la calle central, los santos existentes en las laterales, serían *Santo Domingo* y *San Francisco de Asís*, por la importante labor que desarrollarían como reformadores de la Iglesia. Otras figuras que se citan en las actas son las de *San Miguel Arcángel* y *Santa Juana de Aza*, madre del fundador de la orden dominica, que por el momento no hemos localizado, pero que probablemente se ubicarían bien a la espalda del tabernáculo o bien en el cuerpo del ático, donde se entronizaba la citada imagen del *Padre Eterno*. El carácter eminentemente ornamental al que parecía responder esta gran "máquina" lignaria, suplantaría el desarrollo de un mayor discurso narrativo y argumental. En resumen nos encontramos ante una de las grandes pérdidas de la retablística en la ciudad. Por su parte, los pequeños retablos de los ángulos se disponían enmarcando el presbiterio, y por lo tanto al retablo mayor, tomando de él sus caracteres generales. Poseían una sencilla y semejante estructura a base de columnas salomónicas apoyadas en carnosas ménsulas que flanqueaban, junto a pilastras corintias decoradas con centros florales, ambos cuerpos principales. En éstos se disponían los habitáculos que cobijaban sendas esculturas de *San José* y la *Virgen de Belén*, siendo esta última, una de las obras más significativas del escultor Pedro de Mena[52]. Sobre este cuerpo un entablamento sostenía el ático enmarcado igualmente por pilastras con decoración vegetal y aletones y presidido por una pintura.

---

[50] Morales Folguera, 1988: p. 8.
[51] Jiménez Guerrero, 2006: pp. 96 y 357.
[52] Gómez Moreno, en AA. VV., 1989: pp. 79-80.



Fig. 6. *Retablo mayor y retablos colaterales* (Destruidos). Iglesia conventual de Santo Domingo y San Carlos (Málaga). Anónimo, primer tercio del siglo XVIII. Foto: Archivo Temboury.

Por último, comentaremos otra gran obra lignaria también de esta primera mitad del XVIII: el singular *retablo de la antigua Capilla Sacramental* (Figs. 7 y 8) de la iglesia carmelitana del convento de San Andrés, hoy perteneciente a la Hermandad de la Misericordia. Esta capilla, una de las más suntuosas del templo tanto por su ornamentación de yeserías de principios del siglo como por su arquitectura –probablemente del maestro Unzurrunzaga- poseía una planta octogonal abierta en su frente a un camarín hexagonal[53]. Se completaba con un magnífico retablo de estípites, cuya principal particularidad residía en que se adaptaba fielmente a la arquitectura de la capilla, cubriendo la totalidad de los paramentos de su fábrica. La estructura se conformaba a través de siete calles compuestas por arcos ciegos de medio punto, sostenidos por esbeltos estípites bajo los cuales se disponían hornacinas rehundidas en el plano del retablo, y enmarcadas a su vez por estípites de menor tamaño que se repetían en un piso superior flanqueando grandes placas recortadas mixtilíneas con decoración floral. Este esquema solo se veía alterado en la calle central, donde el arco ciego se transformaba en la embocadura del camarín. Además en las entrecalles, y coincidiendo con el apilastrado arquitectónico de la capilla, se colocaban hornacinas menores rematadas con decorados y gruesos pináculos. El resto de las calles se coronaban rítmicamente con un cuerpo a modo de ático delimitado por una moldura mixtilínea, que en la zona del camarín se recogía en forma de volutas. Por lo demás, incluía una profusa pero elegante decoración vegetal a base de medallones de ricas hojarascas. Respecto al programa iconográfico[54], en las hornacinas principales se situaban bellas esculturas de bulto redondo que representaban a *San Ángelo*, *Santo*

[53] Ramos Frendo, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 295.
[54] Molina Gálvez, Manuel, 2002: p. 120.

Domingo, *San Andrés Corsino*, *San Pedro de Alcántara*, *Santa Cecilia* y *Santa Rita de Casia*; estás dos últimas más pequeñas debido a que sus hornacinas se ubicaban sobre las puertas que flanqueaban el camarín. Mientras; en las entrecalles; imágenes de menor tamaño representaban a *San Francisco de Paula*, *San Juan Nepomuceno*, *San José*, *San Antonio*, *Santa Margarita* y *Santa Teresa de Jesús*. En la hornacina principal se disponía la imagen del *Nazareno de la Misericordia*, obra atribuida a los hermanos Mora.





Figs. 7 y 8. *Retablo de la capilla Sacramental* (Destruido - detalle de la calle principal y del costado derecho, respectivamente). Iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen (Málaga). Anónimo, primera mitad del siglo XVIII. Foto: Archivo Hermandad de la Misericordia y Archivo Temboury, respectivamente.

4. LA LLEGADA DEL CLASICISMO Y LOS REPERTORIOS ROCOCÓS JUNTO A LOS PRIMEROS ENSAYOS NEOCLÁSICOS.

Hacia la mediación del siglo se irán introduciendo las nuevas corrientes europeas tendentes hacia un refinamiento del lenguaje barroco, al mismo tiempo que se propagan los repertorios decorativos rococós a través de las empresas borbónicas llevadas a cabo en la Corte y la posterior creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así se producirá una coexistencia entre las fórmulas tradicionales y un nuevo Barroco de sentido clasicista. En la disciplina de la arquitectura lignaria malagueña, este nuevo panorama se verá reflejado en el auge que, a partir de la segunda mitad del siglo, tendrán las soluciones ornamentales del Rococó unidas a la

recuperación de los órdenes clásicos, pero también en la difusión del empleo de la madera jaspeada a imitación de materiales preciosos como el mármol. En este sentido la figura artística que mejor representará este mestizaje estético será la del insigne escultor malagueño Fernando Ortiz. Al igual que haría Mena un siglo antes, Ortiz capitalizará el arte de la ciudad durante los años que desarrolle su profesión, aproximadamente entre 1735 y 1771, año de su óbito. Su personalidad y categoría artística –avalada por su nombramiento como académico de San Fernando[55]- le llevarán a ser uno de los artistas más innovadores dentro de la plástica escultórica del XVIII en Andalucía y España, al aunar sabiamente la tradición imaginera de talla en madera con los nuevos modos estéticos clasicistas, aprendidos tras su estancia en el taller de escultura del Palacio Real junto al artista italiano Juan Domingo Olivieri[56]. Su dominio de las artes tanto escultóricas como pictóricas se verá igualmente reflejado en la arquitectura de madera de la ciudad. Así en 1563, recibe el encargo de diseñar el *retablo de San Rafael* de la capilla homónima de la nave del evangelio de la catedral, cedida al canónigo Francisco Enríquez de Luna[57]. Este retablo supondrá uno de los mejores ejemplos dentro del estilo barroco clasicista con decoración Rococó, siendo el propio Ortiz el encargado de ejecutar magistralmente, las esculturas del mismo (Fig. 9). Afortunadamente, conocemos la fisonomía y cualidades estilísticas del retablo gracias a la documentación gráfica que de él se conserva y que permitió su reconstrucción fidedigna tras su destrucción en la contienda Civil.

Situado en la capilla catedralicia del mismo nombre, concretamente la segunda de la nave del Evangelio desde el crucero hacia los pies, el origen del retablo de San Rafael va estrechamente ligado al de su capilla. Así pues, conforme se fue finalizando el proceso constructivo de las naves de la catedral y por consiguiente el de sus capillas, estas comenzaron a adecuarse ornamental y litúrgicamente, incluso antes de la unión de la fábrica nueva con la vieja[58]. Este sería el caso de la capilla de San Rafael, la cual sería cedida por el cabildo catedralicio al canónigo electoral Francisco Enríquez Luna tras su petición, en el año 1763. Enríquez, en su solicitud, informaba de su deseo de instalar en una de las nuevas capillas, una magnífica

[55] Llordén Simón, 1960: pp. 286-289.
[56] Sánchez López, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 179.
[57] Llordén Simón, 1960: p. 294.
[58] Sauret Guerrero, 2003: p. 169.

imagen que poseía del Arcángel San Gabriel, que había sido realizada por el insigne escultor Fernando Ortiz[59]. Tras ello, y para completar la ornamentación de la misma, el canónigo encargará la realización de un altar y retablo al propio Ortiz, con lo que la capilla se convertiría en la primera en ser adornada tras la unión de las obras nuevas y antiguas[60]. Se trataba de un retablo-baldaquino compuesto por un cuerpo principal dividido en tres calles por columnas jaspeadas de capiteles corintios y decoración dorada rococó. En la calle central, adelantada sobre la rasante del resto del retablo, se disponía a modo de baldaquino, un pseudo-templete inserto en un gran nicho, sostenido por columnas corintias de menor tamaño, que cobijaba la imagen escultórica de *San Rafael*. Como basamento de dicha estructura se dispuso una gran peana bulbosa decorada con elegantes rocallas y tornapuntas con cabezas de querubes en los chaflanes. Se remataba este volumen con una superposición de frontones partidos y recogidos en volutas. Por su parte, en las calles laterales, las imágenes de *Tobías* y su padre *Tobit* se asentaban en hornacinas cuyos fondos simulaban arquerías, y encima de ellos se perforaban óculos con vidrios geométricos de dibujo estrellado. Sobre este cuerpo principal se elevaba el esbelto ático, apoyado en un entablamento muy quebrado como resultado de la movida planta del retablo, donde un tondo con el relieve de *San Rafael*, *Tobías* y *Tobit*, centraba todo el conjunto, de nuevo coronado por frontones fragmentados y recogidos en volutas. Flanqueando dicho relieve se situaban ángeles con trompetas, y sobre todo ello, la alegoría de la *Caridad* rodeada de ángeles. Por último, en los extremos del retablo se asentaban esculturas de ángeles portando cornucopias. Todo el retablo estaba realizado en madera jaspeada; que imitaba a través del policromado la piedra de Lanjarón; y numerosas rocallas doradas sobre fondo blanco, que enmarcaban cada uno de los diferentes espacios arquitectónicos del mismo. Tanto el diseño como la ejecución fueron realizados por Fernando Ortiz entre 1764 y 1768, cuando este se encontraba ejecutando diversos encargos para la catedral, como los relieves de las puertas del crucero[61], y asesorando al cabildo en diversas cuestiones relacionadas con los materiales pétreos empleados en la nueva fábrica[62].

---

[59] Llordén Simón, 1960: p. 294.
[60] Sauret Guerrero, 2003: p. 169.
[61] *Ídem.*
[62] Llordén Simón, 1960: p. 295 y 296.

Como vemos el diseño de Ortiz entablaba relación directa con su concepción estética y artística, aprendida tras su estancia en el Palacio Real, y que pone en práctica con esta obra. Se vislumbra pues el empleo de la simulación de materiales preciosos y una estructura lignaria muy arquitectónica, pero que juega aún con el claro oscuro; las formas quebradas y caprichosas; y el preciosismo de la figura del Arcángel; propias del gusto rococó.



Fig. 9. *Retablo de San Rafael* (Destruido). Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Fernando Ortiz, 1764-1768. Capilla del Arcángel San Rafael. Foto: Archivo Histórico Municipal de Málaga.



Fig. 10. *Retablo del Monumento de Semana Santa* (Destruido). Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Antonio Ramos, h. 1740-1741. Capilla del Sagrado Corazón. Foto: Archivo Histórico Municipal de Málaga.

El programa iconográfico, como hemos podido comprobar, gira en torno al pasaje bíblico de San Rafael y Tobías[63]. La escultura de San Rafael aparece llevando el bastón de peregrino en su mano derecha, mientras en su brazo izquierdo porta uno de los atributos más clásico de su iconografía: el pez. Con la hiel de las entrañas de un pez, guardadas por Tobías por instrucción de San Rafael, el ángel que había sido enviado por Dios curó la ceguera de su padre Tobit. En el medallón del cuerpo

[63] *Libro de Tobías* 3, 12.

superior se representaba el momento en que el ángel, tras haber curado a Tobit, revela su divina naturaleza ante el asombro de padre e hijo. Por su parte las imágenes exentas de Tobías y Tobit de las hornacinas, representan al primero como un joven imberbe de rubios cabellos, y al segundo como un anciano de espesa barba y cabellos canos. Ambos compartían un bastón como apoyo y vestían sayos de tonos blanquecinos. Por último, la alegoría de la Caridad vendría a reforzar el carácter de protector de los hombres que acompaña tradicionalmente a la figura de San Rafael, así como el gesto denodado del canónico Enríquez para el adorno de una de las nuevas capillas de la catedral. Junto a ello, la aportación de Ortiz a la retablística malacitana, se verá incrementada por las diversas imágenes que realice para presidir dichas arquitecturas, ejemplo de lo cual vimos el mencionado misterio de *Cristo entregando las llaves a San Pedro*, del retablo del Sagrario de Jerónimo Gómez.

No obstante, según la documentación, con anterioridad a esta obra encontramos ejemplos que ya preconizan la absorción de las tendencias neóstilas en artistas de formación avanzada y altamente cualificada. Éste era el caso del arquitecto Antonio Ramos, que hacia 1740-1741 idearía el fastuoso *Monumento de Semana Santa* (Fig. 10) que desde entonces presidiría con perpetuidad –hasta su destrucción- la actual capilla catedralicia del Sagrado Corazón. Diseñada a modo de capilla mayor y deambulatorio de una basílica, esta imponente arquitectura lignaria incorporaba toda una serie de recursos escenográficos, perspectívicos y teatrales, probablemente derivados del conocimiento de Ramos de diseños europeos[64]. Estructurado conforme a soportes pareados de orden corintio sobre los que se alzan dos cuerpos de arcadas, el maestro malacitano proyecta un espacio absidial central, flanqueado a ambos lados por los pasillos de una girola. En el segundo cuerpo los efectos de trampantojo y los juegos ilusionistas de perspectivas se convierten en elementos definitorios del conjunto, simulando la existencia de un edificio real, perfectamente maclado con el 'reducido' espacio de la capilla. Solo un avezado conocedor de los medios técnicos, arquitectónicos y escenográficos, como el maestro Antonio Ramos, podría haber ideado con éxito tan sorprendente 'máquina', haciendo aún más dolorosa si cabe su triste destrucción durante los sucesos, derivados de la contienda Civil, que afectaron al primer templo de la ciudad.

[64] Sánchez López, 2012: p. 97.

Pero uno de los grandes conjuntos arquitectónicos y rococós que será proyectado durante esta segunda mitad, será la reforma y ampliación de la cabecera de la Parroquia de los Santos Mártires, promovida por la Hermandad Sacramental a partir de 1757. Las obras empezarían un año después, bajo el proyecto del arquitecto Antonio Ramos basado en un cuerpo trebolado, cubierto por cúpula y cascarones en los espacios absidiales[65]. Para la ornamentación de dicho espacio, se realizarán a partir de 1763, una serie de retablos, altares y hornacinas, decorados con ornamentos rococó tallados por el maestro Diego de Robles[66]. Sabemos de sus características formales originales por las reproducciones fotográficas del legado Temboury. El altar principal sería ocupado con un retablo-camarín que enmarcaría y proyectaría el espacio del camarín donde se ubicaban las imágenes de los titulares de la iglesia. Este pseudo-baldaquino se estructuraba con columnas corintias elevadas en plintos decorados con espejos envueltos en rocallas cuyos fustes lisos se recubrían con tallas doradas de elementos vegetales. Sobre este cuerpo se superponía un entablamento quebrado y recogido en volutas en sus extremos que servía de apoyo de un gran escudo enmarcado por aletones y rematado todo por una corona imperial entre figuras de aves. Delante del retablo y centrando todo el espacio, se erigía un Tabernáculo que seguía los mismos planteamientos estéticos. Flanqueando a este edículo se disponían sendos retablos-hornacina, decorados con tallas doradas de rocallas sobre fondos monocromos de tonos claros, de igual diseño a otros dos situados en los extremos de las exedras del crucero. Estos se componían a base de hornacinas sobre pequeñas columnas con fustes que simulaban materiales pétreos, cobijadas por una estructura arquitectónica conformada por columnas corintias de mayor proporción y similar decoración. Sobre estas se disponía un friso centrado por sinuosos medios frontones partidos 'rocallescos', que sostenían el remate del conjunto conformado con medallones entre sinuosas aletas aveneradas, con lo que parecían ser símbolos eucarísticos. La única diferencia entre ambas parejas de retablos es el hecho de que mientras los del crucero se apoyaban en un banco flanqueado por los plintos de las columnas y centrados con nichos, los del altar mayor sustituían este basamento por apoyos en decorativos mensulones. Completaban el conjunto doce nichos-hornacinas situados por parejas en los ángulos de las exedras,

[65] Camacho Martínez, en AA. VV., 1998: p. 56.
[66] Camacho Martínez, en Sauret Guerrero, (Dir.), 2000: p. 231.

con columnas cuya policromía imitaba una vez más el aspecto marmóreo y que contenían un interesante apostolado de bulto redondo atribuido al escultor José de Medina.

Vemos pues en estos ejemplos la adopción de los repertorios decorativos de la ornamentación rococó y la cada vez más presente simulación de materiales preciosos que avanzarán las soluciones neoclásicas ilustradas de final de siglo.

En los años 1772 y 1775 se fechan, respectivamente, los *retablos catedralicios del Cristo del Amparo y de la Purísima Concepción*. Su parentela estética y compositiva parecía responder con claridad a la mano de un mismo autor, que según Antonio Ponz se trataría de un enigmático artista napolitano. No obstante, se adscribe su materialización a un entallador veleño del que desconocemos más datos por el momento. En efecto la planta movida de los mismos, combinada con la menuda ornamentación de rocallas, y sobre todo, el empleo de potentes soportes clásicos entonados con acabados polícromos de imitación marmórea, revelaba la filiación de ambos retablos con fórmulas del gusto de la retablística italiana y centroeuropea. En la misma línea se situaba la original resolución de la hornacina; en el caso del altar dedicado al crucificado tallado por Antonio Gómez; coronada por un dosel semicircular que servía para ocultar y/o desvelar la imagen del Cristo tal y como había sido habitual durante los siglos anteriores para la veneración de imágenes de gran devoción[67].

Por último, dentro de la misma estética barroca clasicista, se enmarcaría el desaparecido retablo mayor de la iglesia carmelitana del convento de San Andrés. En lo que respecta a esta máquina lignaria, sabemos por las imágenes de principios del XX, que se articulaba a través de un primer cuerpo dividido en tres calles por columnas jaspeadas, al igual que el resto de su arquitectura. En las calles laterales, se presentaban hornacinas y en la central se abría la embocadura del camarín. Este cuerpo se remataba por un entablamento muy quebrado apoyado sobre los cimacios que coronaban los capiteles de las columnas. Sobre esta estructura se desarrollaba el segundo cuerpo dividido igualmente por las mismas calles que el inferior y exhibiendo en la central un gran medallón, como ático del conjunto. La temática iconográfica giraba en torno a los santos y devociones clásicos de la Orden

[67] Romero Benítez, 2012: pp. 112-113.

carmelitana. En el camarín se disponía la imagen mariana de *Nuestra Señora del Carmen*, mientras en las hornacinas se encontraban las esculturas de los santos reformadores de la Orden; *Santa Teresa de Jesús* y *San Juan de la Cruz*. El medallón por su parte parecía representar el pasaje de *La Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock*. Al margen del propio retablo, un aspecto interesante de la ornamentación del presbiterio carmelita, eran los dos monumentales medallones que colgaban de sus paredes laterales, con altorrelieves que representaban la *Transversación de Santa Teresa* y la *Visión de San Juan de la Cruz de la Virgen del Carmelo*, respectivamente[68].

Fig. 11. *Retablo de la Encarnación*. Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Ventura Rodríguez (Atrib. - Trazas) y Juan de Salazar (Esculturas), 1777-1784. Capilla de la Encarnación. Foto: Antonio L. Vila Rodríguez.



No obstante, los efluvios emanados por la academia a cerca de las bondades del clasicismo, frente a la degeneración del barroco, irán calando poco a poco en la conciencia artística hispánica y por ende en la construcción de los retablos de madera dorada, principal diana de las nuevas corrientes ilustradas. En este sentido, en Málaga se llevará a cabo una de las empresas más ambiciosas en cuanto a la retablística de la ciudad se refiere, teniendo como particularidad la temprana fecha de su ejecución. Nos referimos a la construcción del *retablo de la Encarnación* (Fig. 11) realizado entre los años 1777 y 1784 con motivo de la reforma de la capilla catedralicia del mismo nombre, bajo el patronazgo del obispo Molina Lario. Este retablo que vendría a sustituir la suntuosa estética renacentista que dicha capilla

[68] Molina Gálvez, 2002: p. 121.

mantenía desde el siglo XVI, supondría la inauguración del neoclasicismo dentro de la retablística local incluso con antelación a las prohibiciones emanadas de la Corona con respecto a la práctica de la arquitectura lignaria dorada.

El nuevo retablo, construido en sólidos y lujosos materiales, se estructura morfológicamente con un único cuerpo dividido por cuatro grandes columnas de ágata y capiteles corintios de bronce dorado. En los intercolumnios laterales se disponen las imágenes en mármol blanco de los *Santos Mártires Ciriaco y Paula* y sobre ellos ángeles portadores de las palmas martiriales. En la calle central, bajo una gran hornacina se dispone el grupo principal con el tema de *La Encarnación de la Virgen* y sobre el mismo un rompimiento de gloria donde varias cabezas de querubines se asoman entre nubes. Este cuerpo se remata con un entablamento quebrado sobre el que descansa otro rompimiento de gloria, flanqueado por ángeles mancebos y centrado por el símbolo de Dios pintado sobre cristal, que aprovecha la existencia de una vidriera para conseguir un efecto de transparente. Para su construcción Molina Lario solicitaría a la Academia de Bellas Artes de San Fernando un proyecto que sería realizado posiblemente por el arquitecto Ventura Rodríguez, encargándose de las labores escultóricas el artista granadino Juan de Salazar. Esta atribución viene argumentada, de una parte, por las semejanzas del proyecto con otras obras de Ventura, como por ejemplo la Encarnación[69] y el altar de San Isidro, ambos en Madrid. De otra, por la participación de Juan de Salazar, con quién Ventura ya había trabajado en el trascoro de la catedral de Almería[70]. La dirección de la obra sería llevada a cabo primero por Antonio Ramos y finalmente por José Martín de Aldehuela.

Finalmente, en 1798, la ampliación, por parte del cuerpo de comerciantes castellanos, del presbiterio de la iglesia conventual de San Agustín, que hasta ese momento había presidido el retablo realizado ochenta años atrás por José Fernández de Ayala, conformará un nuevo espacio, que será ornamentado monumentalmente con un retablo-camarín proyectado por José Martín de Aldehuela y labrado por el cantero Antonio Vílchez. Esta obra que se convertirá en el punto concluyente de toda la iglesia, se diseñará a partir de mármoles de diversas tonalidades, conformando un espacio circular a modo de templete, embutido en la pared. Estructuralmente, partirá

[69] Sánchez López, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 71.
[70] Sauret Guerrero, 2003: p. 211.

el conjunto desde un basamento de mármol rojo con gigantes mensulones, en los cuales se apoyan nobles columnas de mármol gris oscuro con capiteles corintios dorados, que sostienen la cúpula semiesférica que cubre el camarín y se remata todo con el misterio escultórico de la Santísima Trinidad. Se completaría el programa con las dos esculturas de santos agustinos realizados por el escultor Mateo Gutiérrez.

Con esta obra finisecular imbuida de clasicismo, aunque todavía resistiéndose a abandonar el lenguaje barroco, acabamos este somero pero; a nuestro juicio; completo recorrido por la historia de la arquitectura lignaria de la ciudad de Málaga a lo largo de los siglos del Barroco. A modo de conclusión, extraemos como los lenguajes estéticos y artísticos protobarrocos irán atracando en la ciudad de manera natural con la llegada de artistas desde otros puntos de la geografía andaluza, muchos de los cuales asentarán sus talleres en la capital malacitana. Por otro lado, tanto los nuevos órdenes plenamente barrocos como las tendencias clasicistas del siglo XVIII serán asimilados en ejemplos bastante tempranos, con respecto a la práctica retablística nacional. Esto, unido a las grandes figuras que capitalizarán la arquitectura lignaria local durante cada siglo, conformará el discurrir de este arte en la ciudad a lo largo del Barroco.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AA. VV. (1989): *Pedro de Mena 1628-1688*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Málaga.

AA. VV. (1998): *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, Málaga.

Camacho Martínez, Rosario (1997): *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

Camacho Martínez, Rosario (Dir.) (2008): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, Málaga.

Clavijo García, Agustín (1985): *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas*, Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, Málaga.

Gila Medina, Lázaro y Galisteo Martínez, José (2003): *Pedro de Mena. Documentos y textos*, Universidad de Málaga, Málaga.

Jiménez Guerrero, José (2006): *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Arguval, Málaga.

Llordén Simón, Andrés (1959): *Pintores y doradores malagueños: Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*, Ediciones de El Escorial, Ávila.

Llordén Simón, Andrés (1960): *Escultores y entalladores malagueños: Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*, Ediciones de El Escorial, Ávila.

Molina Gálvez, Manuel (2002): "La Iglesia de Nuestra Señora del Carmen en el tránsito de los siglos XIX al XX", *La Saeta*, nº 30, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga: pp. 117-124.

Morales Folguera, José Miguel (1988): "El convento de Santo Domingo de Málaga antes del incendio de 1931", *Baética*, nº 11, Universidad de Málaga: pp. 7-14.

Morales Folguera, José Miguel (Dir.) (1989): *Málaga en el siglo XVII*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

Rodríguez Marín, Francisco José (2000): *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*, Arguval, Málaga.

Romero Benítez, Jesús (2012), *El retablo durante el Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 11, Prensa Malagueña, Málaga.

Romero Torres, José Luis (2012): *La escultura del Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 11, Prensa Malagueña, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio (1995): *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Universidad de Málaga, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio (1999): "Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la Iglesia del Convento de los Ángeles, en Málaga", *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte andaluz*, A.H.E.F.-Cajasur, Córdoba.

Sánchez López, Juan Antonio (2001): "Un mecenazgo renacentista frustrado: La Capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga", *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte español*, A.H.E.F.-Cajasur, Córdoba.

Sánchez López, Juan Antonio (2012): *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, Colección La Saeta, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio y Galisteo Martínez, José (2007): "Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas", *Cuadernos de Arte*, nº 38, Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte y Música.

Sauret Guerrero, Teresa (Dir.) (2000): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia,* Edad Moderna. Arquitectura y Urbanismo, vol. II, CEDMA, Málaga.

Sauret Guerrero, Teresa (Dir.) (2001): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia,* Edad Moderna II. Artes Plásticas, vol. III, CEDMA, Málaga.

Sauret Guerrero, Teresa (2003): *La Catedral de Málaga*, CEDMA, Málaga.

FERNANDO DE VALENCIA Y LA REJA PARA LA CAPILLA DE LA ASUNCIÓN DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

Juan Luque Carrillo, *Universidad de Sevilla*

Los trabajos artísticos obtenidos mediante la forja del hierro constituyen uno de los capítulos más originales dentro del arte español, pues difícilmente encontramos otros países europeos en que su repertorio muestre tan amplia variedad de ejemplos y modalidades al respecto, compitiendo por obtener tales obras forjadores y rejeros de calidades realmente excepcionales. Tradicionalmente han sido dos los campos en que se ha desarrollado la actividad de los artistas que han usado el hierro como materia prima para sus realizaciones: por un lado el de los objetos de uso cotidiano y, por otro, el de las rejas, más o menos monumentales y con más o menos pretensiones de alcanzar categoría artística en sus trabajos. En el terreno de los objetos de uso, aunque los hay que alcanzan un nivel muy elevado, particularmente entre los de carácter litúrgico, suele quedar limitado su interés al nivel de las artes populares cuando se trata de braseros, espeteros u otros objetos de cocina donde el uso del hierro es frecuente, y en que las soluciones ornamentales adquieren una perduración muy fuerte.

En los primeros siglos de la Edad Media, estos objetos de uso, conocidos particularmente por los hallazgos en las necrópolis, eran en gran parte armas o frenos de caballo decorados en muchos casos mediante el *damasquinado*, trabajo artesano consistente en decorar la pieza forjada con figuras y dibujos creados a partir de la incrustación de hilos o láminas de oro y plata. Para hallar verdaderas obras de arte realizadas con hierro forjado hay que esperar al siglo XII, al esplendor del románico, en que se prodigan y multiplican las realizaciones, quizá porque es el momento en que comienza a darse una mayor disponibilidad del material, al generalizarse procedimientos técnicos que simplifican su obtención, caso de la *farga catalana*.

1. EL ARTE DE LA REJERÍA EN ANDALUCÍA EN LA TRANSICIÓN HACIA EL RENACIMIENTO.

En los años finales del siglo XV, mientras gran parte de los maestros rejeros de toda la Península se hallaban forjando sus obras en el característico estilo gótico, comenzó el trabajo del hierro a sufrir una evolución en su arte y en sus principales procedimientos: eran los primeros síntomas del Renacimiento, que ya en la década de 1490 empezaron a sentirse en toda España. Esta llegada de nuevas concepciones, fundidas con las que se hallaban arraigadas previamente en el país, originó dentro del mundo de la rejería un gran periodo que tradicionalmente viene denominándose como "la transición hacia el Renacimiento" y que, sin lugar a dudas, dentro del campo del hierro, marcó uno de los momentos más interesantes y a la vez complejos, abarcando hasta el primer tercio del Quinientos, e incluso rebasándolo en determinadas zonas. Son los años en que la rejería acompaña a la arquitectura del primer Renacimiento, la llamada "Plateresca"; la etapa en que los edificios van a recoger en sus organizaciones de fachadas estructuras coincidentes con las rejeras, siendo también el periodo en que los elementos arquitectónicos ornamentales propuestos por Diego de Sagredo en su tratado *Medidas del Romano*[1]*,* comenzaron a plasmarse en cornisas, capiteles, basas, frisos y remates transferidos al trabajo férrico.

Las rejas de este periodo de transición generalmente van a mostrar grandes proporciones y estructuras a base de dos cuerpos, separados por una faja intercorporal, con dos o tres paños de muy similar anchura y número de barrotes, y con puerta central, de dintel marcado y complicadas cresterías en su remate. El barrotaje va a ser muy variado, utilizándose muy a menudo la combinación de formas cuadrilladas y torsas. Asimismo fue muy frecuente el barrote retorcido, que se escinde hacia su mitad para formar acorazamientos o composiciones romboidales (típicas del gótico), recurriendo incluso a las formas en haz, tan empleadas en toda la Edad Media por rejeros de la talla de Bujil o Martín García. Son, en general, piezas de estructura medieval, con barrotaje también goticista, cuyas nuevas formas se plasman exclusivamente en la ornamentación, viendo en sus frisos y fajas temas hasta entonces desconocidos como bichas, decoraciones en candelieri, grutescos…, todos ellos trabajados mediante técnicas repujadas. También en los remates se puede

[1] Véase: Sagredo, 1976 (ed. facs.).

apreciar la nueva estética, a través de formas tan renacientes como candeleros, flameros y jarrones, destacando entre todas estas decoraciones la aparición de la figura humana, elemento indispensable a partir de este momento y que con anterioridad no se había trabajado en forja, salvo en algunos ejemplos civiles del norte de la Península y, aun así, de manera muy poco frecuente. Además, estas rejas de transición hacia el Renacimiento se enriquecieron con adornos añadidos a lo largo de sus cuerpos, o incluso sobre sus puertas, en chapas doradas, dobles o sencillas, siendo los más frecuentes tondos con escenas, entrando de este modo en una aproximación al campo escultórico llevado a la forja[2].

Con todas estas estructuras y nuevas formas decorativas, múltiples talleres y rejeros particulares se vieron inmersos en una actividad de gran importancia. Es el momento de iniciación del Renacimiento en España y esto también se acusa en la personalidad de los artistas del hierro. Entre los principales talleres dedicados al trabajo artístico en hierro en la España del siglo XVI cabría destacar, en primer lugar, el palentino, con el maestro Juan Relojero a su frente; también el burgalés, bajo la dirección del maestro Esteban; el de Cuenca, con Limosín como cabeza principal; el toledano, de donde saldrán las magníficas obras del maestro Juan Piñas y, finalmente, en el caso de Andalucía, el sevillano (con figuras como Pedro Rodríguez o Francisco Prieto) y el granadino, donde destacó fundamentalmente la personalidad del maestro Daniel[3].

Tras este brillante amanecer artístico, que coincide cronológicamente con el inicio de la centuria del XVI, en Andalucía se dio a la vez un marcado declive. No existieron grandes obras, como en otros puntos de la Península, ni surgieron nuevos maestros que añadieron nuevas versiones a lo ya hecho. En la zona de Úbeda y Baeza (Jaén) destacó la figura de Juan Álvarez de Molina, autor de la reja de la capilla de Francisco de Vago, en la iglesia de San Pablo de Úbeda, donde prevalece el sentido arquitectónico frente al decorativo, al concentrar la ornamentación mayoritariamente en el tramo central del cuerpo alto y en la crestería superior donde, aparte de los bustos de San Pedro y San Pablo en sendos medallones laterales, aparecen entre los roleos vegetales figuras de ángeles desnudos plenamente renacentistas, que nuevamente vemos en otra reja suya, algo posterior

[2] Domínguez, 1989: p. 24.
[3] Alcolea, 1975: p. 46.

cronológicamente: la de la capilla del deán Ortega, en la iglesia de San Nicolás de Úbeda[4].

En Sevilla, la actividad rejera fue bastante intensa, aunque no por ello fructífera. Ciertamente son muchos los nombres de maestros rejeros conocidos, pero pocos los que destacaron. Entre ellos se ha de destacar a Antón de Palencia que, en 1537, construyó la escalera de hierro para subir al púlpito del Evangelio, en la catedral, y en 1547 dos grandes candelabros de hierro para el altar de la Quinta Angustia en la misma catedral. Paralelamente, en 1535, otro gran maestro del arte del hierro, Pedro Delgado, realizó una reja para el convento de la Merced, del mismo modo que, veinte años después, realizó la reja para la capilla del Mariscal, en la catedral, en la que particularmente sobresale la riqueza de la crestería, dispuesta a modo de templete, en que aparece la escena de la Deposición en el Sepulcro, y en los costados grandes volutas dobles. Intervino también en el gran tenebrario conservado en la sacristía de los Cálices y se le cita en relación con la reja del Cardenal Cervantes, también en la catedral, y con la de la capilla del Colegio de Santa María de Jesús. Más tardío es el rejero Francisco López, que realizó los balcones del salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla en la década de 1590, con graciosos balaustres de hierro, cada uno de ellos sostenido por tres dragones alados de elegante dibujo. Finalmente, aunque quizás con menor índice de impacto, aparecen otros maestros como Pedro Ramírez, Domingo de Robles, Juan de Palencia, Cosme de Sorribas y Juan López[5].

Por otro lado, en la Córdoba del Quinientos, el arte de la rejería ha dejado interesantísimas obras en el recinto catedralicio, a pesar de que durante la centuria no existiera en la ciudad una escuela unitaria en el referido arte. La de los Simancas o la central del Sagrario son algunas de las ejecutadas en el siglo XVI por el famoso rejero cordobés Fernando de Valencia, autor de la reja que se analizará más adelante. No obstante el ejemplo más significativo se encuentra en la Capilla del Santo Nombre de Jesús cuya reja, calificada por Ramírez de Arellano como *"la más artística de la Catedral"*[6], responde por su estilo a la fecha de donación de la capilla, 1555 según Nieto Cumplido[7]. Atribuida a Hernán Ruiz III, en su estructura vemos finos barrotes

[4] Domínguez, 1989: p. 40.
[5] Mata, 2001: p. 32.
[6] Ramírez de Arellano, 1986: p. 64.
[7] Nieto, 1998: pp. 440-441.

que concluyen en un primer friso. Sobre la cancela de entrada aparece un semicírculo con el emblema de la capilla en el que descansan dos virtudes. Por último, un segundo friso muestra en su centro nuevamente el emblema de la capilla, en sol radiante, sostenido por ángeles, con rica decoración en chapa repujada.

Paralelamente, en Cádiz, tan solo hay que señalar un ejemplo de verdadero interés: la reja de la capilla del Cristo de las Penas, en la iglesia de San Mateo de Jerez de la Frontera. La fecha de 1594 que aparece en el friso alto creemos que no corresponde con el estilo de la reja, pues parece quizás más propio de momentos anteriores, y no tan avanzados cronológicamente[8].

Por último, en Granada, destacó la figura del maestro Bartolomé de Jaén que, aunque su obra no rebasó los límites de Andalucía, su importancia en la región superó con creces a todos los rejeros comentados anteriormente, siendo, en opinión de Camón Aznar, *"el rejero más grande de todos los tiempos"*[9]. Aunque nacido en Castilla y formado en los talleres tardogóticos del centro de la Península, durante su estancia en Granada, entre los años 1518 y 1520, realizó para la Capilla Real su obra más representativa y a la que podemos referirnos como su obra maestra y de mejor calidad. Se trata de una reja de grandes dimensiones concebida a base de tres cuerpos, cinco calles y gran remate. No obstante, lo más interesante de ella es su adición escultórica, recreando en ella la idea de gran retablo férreo con un amplio programa iconográfico centrado en la exaltación de los Reyes Católicos, a lo que se añade una singular nota de simbolismo. Resulta, pues, una verdadera conjunción rejera y escultórica, y no solo por las escenas del montaje y las placas centrales que configuran el escudo, sino también por las doce figuras de los apóstoles, prácticamente exentas, que se adosan a los pilares del segundo y tercer cuerpo. Junto a las numerosas alusiones religiosas y políticas repartidas por toda la obra, enriquece el conjunto el dorado y policromado, que también podría hacernos reflexionar sobre la unión de técnicas pictóricas con las férricas[10].

---

[8] AA. VV., 2005: p. 67.
[9] Bonet, 1983: p. 40.
[10] AA. VV., 2006: p. 59.

2. DE ORATORIO MUSULMÁN A TEMPLO CRISTIANO: DEDICACIÓN DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA. LA PRIMITIVA CAPILLA DE SANTA MARÍA MAGDALENA.

Reconquistada Córdoba por Fernando III en 1236, rápidamente se procedió a cristianizar la vieja mezquita aljama que, durante siglos, había sido una de las grandes maravillas del Imperio Islámico de Occidente. De este modo, y con las llaves de la ciudad en poder del Rey Santo, Córdoba puso fin a su periodo de dominación musulmana. Tras la consagración y posterior Dedicación de la Catedral, el primer paso para la transformación de la antigua Mezquita en templo cristiano fue el cierre de los arcos que abrían al Patio de los Naranjos, desacralizando así el espacio abierto, al modo y manera que lo era en el resto de las catedrales hispanas. La relación con el patio quedó fijada por medio de cinco puertas: las dos de la "claustra", otras dos en las naves 18 (nave de Santa María del Pilar) y 2 (nave del Sagrario), y la de la antigua nave axial frente al *mihrab*. La creación de las capillas perimetrales constituyó el siguiente paso. Éstas suponen la dotación de elementos que configuraron, ya desde el primer momento, la estructura espacial del templo catedralicio. *"La notable dilatación del recinto y la simplicidad e inmediatez en la definición de sus bordes, permitió con mucha facilidad la construcción de un conjunto de elementos complementarios, así como la extensión y matización, mediante ellos, de la nueva estructuración de la totalidad"* (A. Capitel), que culminó en la construcción del crucero[11].

Con ellas se cerró el antiguo *haram* (sala de oración), estrictamente sagrado a partir de entonces por su segregación del patio. Su cierre se realizó mediante la conversión de naves y de muros en hileras de capillas, en compartimentos, algunos incluso idénticos, otros similares a como se había construido el muro y arcadas de la *qibla* de la ampliación de Al-Hakam II. En los muros este y oeste, las capillas ocuparon las naves extremas; al sur, se instalaron respetando la profundidad del vestíbulo de la *qibla* o en línea equivalente de éste en la ampliación de Almanzor, mientras que al norte se vieron obligadas a insertarse estrechamente entre las dos arcadas del muro de fachada al patio, o en un espacio similar en la ampliación de Almanzor[12].

[11] Nieto, 1998: p. 341.
[12] Salcedo, 2000: p. 51.

Un mundo aparte y cargado de connotaciones artísticas lo formaron los distintos altares y capillas que se comenzaron a adosar a partir del siglo XIII a los pilares divisorios situados entre la primitiva mezquita y la ampliación de Abd al-Rahmán II, así como a todo lo largo del muro divisorio de la ampliación de Almanzor. Este conjunto de altares, muchos de ellos suprimidos durante el XVI (otros conservados), todos adosados a las grandes líneas maestras de las ampliaciones de la antigua mezquita, rompieron el carácter indefinido, abstracto e incluso caótico que ofrecía el edificio originario. La finalidad primordial en la fundación de estas capillas y altares era, además de ser expresión de la vida piadosa de los fundadores, la de gozar de un lugar de sepultura para el fundador, descendientes, familiares, capellanes y, en algunos casos, hasta criados, aunque el mundo sepulcral de la Catedral de Córdoba no se redujo a este ámbito, como puede comprobarse en el plano de la misma de 1741, en que todas las naves estaban dedicadas masivamente al entierro de feligreses, sobre todo de la collación de Santa María[13].

El resultado de la sustitución paulatina del antiguo ajuar por los elementos del nuevo culto creó, en opinión de Chueca Goitia, *"un híbrido curioso en que un espacio y una arquitectura basadas en una mentalidad diferente recibiría un ropaje nuevo. Todavía si hoy entramos en la Capilla del Sagrario podemos sentir la emoción indefinible de uno de estos santuarios híbridos de los que tantos hubo en la Península durante la Edad Media. Aconsejamos que nadie deje de hacerlo si quiere experimentar una impresión de "vida" religiosa más difícil de hallar en otras partes del monumento […] En esta capilla, por paradójico que parezca, nos hallamos más cerca de la impresión que ofrecería la vieja mezquita en vida que la que hoy puede producir el monumento en su fría asepsia arqueológica."*[14]. Pero tampoco se agotaron todas las posibilidades, pues la construcción de la capilla mayor, crucero y coro permitieron albergar, bajo los arcos del cerramiento del coro y tras el presbiterio, nueve capillas más, en un proceso cronológico diferenciado y, desde el punto de vista artístico, bastante alejado de la concepción medieval.

Una de las capillas más interesantes de todo el templo catedralicio cordobés, en este caso adosada al muro occidental, es la que actualmente lleva el nombre de la Asunción de Nuestra Señora, fundada en 1262 por don Gonzalo Yáñez de Palma, bajo el título de Santa María Magdalena. De esta capilla recibió el nombre de la

[13] Nieto, 1998: p. 342.
[14] Chueca, 2001: p. 54.

Magdalena la puerta que hoy se llama del Sagrario. Más adelante, en septiembre de 1551, a petición del maestrescuela Pedro Fernández de Valenzuela, el cabildo le asignó un espacio para capilla funeraria, con las condiciones en que se dio la de San Nicolás a Bartolomé de León en 1533, delimitándose el espacio el 16 de diciembre del mismo año, *"entre las dos puertas de la iglesia que están entre la capilla de los Mártires y San José, y le dieron veinte pies de suelo para la edificación"*[15]. Es decir la capilla se extendió por un intercolumnio, aunque rebasó las dos columnas por una distancia de tan solo tres pies, tal como se encuentra en la actualidad. Una solución que no deja de ser hábil y original en el conjunto de todo el templo.

A partir de ese momento, el fundador comenzó las gestiones para iniciar la construcción de su capilla, y para ello no dudó en contactar con el entonces maestro mayor de la Catedral Hernán Ruiz II, cuya aportación se redujo a los dos falsos contrafuertes renacentistas con dos imágenes en piedra (Santa Lucía y Virgen con niñas) que flanquean el altar. No obstante, según Raya Raya, este arquitecto dio traza y condiciones del retablo que preside el espacio, contratándose el 10 de junio de 1552 con el entallador Juan de Castillejo[16]. El 3 de octubre del mismo año tuvo lugar la primera tasación de la obra hasta entonces ejecutada, a la que asistieron el flamenco Luymos de Bruma, por parte del escultor, y Brun de la Haya, francés, en representación del fundador[17].

3. 1552-1554: FERNANDO DE VALENCIA Y EL PROYECTO DE LA REJA.

Elemento esencial dentro del conjunto de la capilla es, sin duda, la reja que acota el espacio y cierra los tres lados perimetrales. Una escritura de concierto, fechada el 3 de junio de 1552, entre el canónigo don Pedro Fernández de Valenzuela y Fernando de Valencia, confirma una realidad de la que hasta el momento solo se tenía indicios estilísticos. Efectivamente, en este documento, el maestro rejero se compromete a ejecutar la dicha reja, redactando en documento anexo todas las condiciones con las cuales debía realizar el trabajo[18]. El documento ha sido extraído

[15] Nieto, 1998: p. 398.
[16] Raya, 1988: pp. 49-50.
[17] Nieto, 1988: p. 398.
[18] Ver Apéndice documental.

del protocolo del escribano Felipe de Arriaza y resulta de gran interés para avanzar en el estudio de la rejería cordobesa del Quinientos, tema de gran actualidad por su atractivo estético aunque bastante desprovisto de investigaciones y estudios monográficos (Figs. 1 y 2).





Fig. 1. Escritura de concierto con las condiciones para ejecutar la reja. A. H. P. C. Protocolos Notariales, Oficio 6, libro del escribano Felipe de Arriaza, 15573-P, s/f. Foto: Juan Luque Carrillo (J. L. C.)

Fig. 2. Detalle de la firma de Fernando de Valencia. Foto: (J. L. C.)

El contrato del concierto recoge todas las cláusulas acordadas por los otorgantes. Partiendo de un modelo previo dibujado, el rejero hubo de adaptarse a las pautas dadas por Hernán Ruiz II. Por lo tanto, balaustres, molduras, arquitrabes y cornisas fueron diseñados por el arquitecto; después, el trabajo en hierro fue ejecutado en su totalidad por Valencia, pues la intervención del segundo de los Hernán Ruiz solo se redujo a señalar la parte arquitectónica, como hizo en otros muchos ejemplos de arquitecturas férreas para la Catedral, caso de la reja de la Capilla del Nombre de Jesús, muy estudiada por Mata Torres[19].

[19] Mata, 2012: pp. 79-85.

Las zonas doradas y policromadas fueron impuestas por el canónigo, centradas casi en su totalidad en los dos frisos, remate, crestería y escudo que preside el medio punto de la calle central. Terminada la reja, y colocada en la capilla, don Pedro de Valenzuela contrató a varios oficiales del arte de la rejería para que la visitaran, analizaran el trabajo realizado por el artista y tasaran su valor. En la escritura de concierto se mencionan dos *"oficciales"*, con posible intervención de un tercero en caso de desacuerdo entre los dos primeros[20].

Respecto a la cronología de la obra, Fernando de Valencia fue obligado a trabajar en ella desde el mismo día de la firma del concierto, hasta enero de 1554, es decir 18 meses para ejecutar el encargo del canónigo, cobrando periódicamente 50 ducados en concepto de mano de obra y materiales, y así hasta completar la cuantía final. Al respecto, los oficiales contratados para la tasación debieron mucho de ver, pues en el contrato de la obra no se cita cantidad, ni presupuesto final, lo que hace pensar que dicha cuantía pudo ser acordada por estos oficiales.



Fig. 3. Catedral de Córdoba. Capilla de la Asunción. Reja. Fernando de Valencia. 1552-1554. Foto: (J. L. C.)

Se trata de una monumental reja elevada sobre un banco marmóreo de balaustres, a modo de basamento. Se articula en dos cuerpos con tres calles, la central de mayor tamaño que las laterales, más el remate (Figs. 3 y 4). En el piso inferior, en la calle central, se encuentra la puerta, de dos hojas con cerrojo y bocallave y sobre ella, ocupando el centro de la composición, se alza un medio punto en cuyo interior aparecen dos figuras sosteniendo el escudo de armas del fundador y, en sus enjutas, medallones (Fig. 5). Los barrotes que componen los dos cuerpos son cilíndricos, con nudos decorativos a base de anillos superpuestos, mientras que los del basamento, en

[20] Ver Apéndice documental.

su parte central, siguen el modelo de los pétreos. La reja contiene dos frisos. El primero de ellos se encuentra separando ambos cuerpos, con decoración de roleos, bucráneos, temas vegetales y seres fantásticos e imaginarios y, repartidos a izquierda y derecha, medallones con la fecha de "1554" y el anagrama "JHS" (Fig. 6).

Fig. 4. Detalle del segundo cuerpo y remate. Fernando de Valencia. 1552-1554. Foto: (J. L. C.)



Fig. 5. Detalle del escudo de don Pedro Fernández de Valenzuela y decoración del medio punto central. Fernando de Valencia. 1552-1554. Foto: (J. L. C.)



Fig. 6. Friso inferior. Detalle de la cartela con la fecha. Fernando de Valencia. 1552-1554. Foto: (J. L. C.)

El segundo de los frisos se sitúa sobre el cuerpo superior y sirve de base al remate. Es de similar tamaño y su decoración, más rica, ofrece en este caso grandes roleos vegetales mezclados con representaciones de personajes mitológicos (sirenas y animales marinos). Carece de medallones. Sobre este segundo friso, en la zona central, los roleos se despliegan, multiplican y sobresalen del marco para adaptarse al medio punto del arco, repitiéndose este modelo de remate en los laterales, aunque sin alcanzar el efectismo del tramo central. Se divide, por tanto, la crestería en tres partes, que coinciden con las tres calles de la reja, separadas mediante el arranque (con su característico modillón de rollos) del arco superior. En la parte central, estos roleos se unen en un gran medallón, rematado por dos ángeles desnudos que portan sendas cartelas con las inscripciones "AÑO" y "1554" respectivamente, que es la fecha de la terminación de la obra. Estas cartelas, a su vez, son soportadas por dos seres mitológicos que portan bucráneos, candelieris y otros motivos típicamente renacentistas. El gran medallón central alberga en su interior una bella imagen de un Niño Jesús, desnudo, entronizado, con el globo terráqueo en la mano derecha mientras que, con la izquierda, da la bendición según el rito griego. Finalmente, a izquierda y derecha de este tramo central, aparecen medallones de menor tamaño, y de formatos ovalados, donde pueden apreciarse dos rostros femeninos, representados de perfil, dirigiendo sus miradas al Niño. Estas figuras carecen de naturalismo y expresión; son geométricas, toscas, aunque intencionadamente idealizadas, y con notas muy clásicas. Probablemente se traten de dos personificaciones de las virtudes más características del fundador. A falta de los atributos iconográficos que nos confirmen esta hipótesis, debemos de momento destacar la belleza de sus proporciones y presencia en el conjunto del programa iconográfico. De igual modo, en las partes laterales, vuelven a darse estos medallones ovalados con figuras femeninas en su interior aunque, a diferencia de los anteriores, giran el rostro y miran hacia el lado opuesto. Junto a estos medallones vemos roleos, tallos vegetales y querubines.

Los barrotes de la reja son de hierro forjado, mientras que los frisos son de chapa repujada y el remate de chapa calada y repujada (Fig. 7). La obra conserva perfectamente las zonas doradas y policromadas en los frisos, remate y escudo central. Según Nieto Cumplido los temas desarrollados en los frisos se reducen a

motivos platerescos, al tratarse de una arquitectura forjada igualmente decorada con los motivos imperantes en la época[21].



Fig. 7. Detalle de los barrotes del segundo cuerpo. Fernando de Valencia. 1552-1554. Foto: (J. L. C.)

Efectivamente, la decoración es renacentista y sus motivos recuerdan los primeros trabajos italianos -florentinos- del siglo XV en palacios y edificios civiles. Ramírez de Arellano fecha esta reja en 1554, basándose en la inscripción del remate que reza sobre el segundo friso[22]. Esta cartela confirma que la cláusula del contrato alusiva a la cronología de la obra no se violó en ningún momento. El maestro rejero se adaptó al año y medio en que debía realizar el encargo y, como prueba, aparece este testimonio, que es la inscripción que hasta el momento ha servido a historiadores y cronistas para fechar la obra.

Poderosas razones estilísticas y cronológicas confirman la autoría de Fernando de Valencia sobre otras rejas de la catedral cordobesa, caso de la del Sagrario, la de la desaparecida capilla de la Santa Cruz, o Santa Elena (hoy sacristía de la Parroquia), ambas documentadas, y algunas otras que se reparten por el recinto catedralicio. También se han documentado otros trabajos del rejero en algunas localidades de la provincia, entre ellas Baena, donde realizó en 1557 una campana para el desaparecido convento de Guadalupe, o Espejo. Para la Cofradía de Nuestra Señora de la Fuensanta de este último pueblo, el rejero construyó en 1578 unas andas de hierro, de cuatro balaustres, para procesionar a la imagen, por el precio de 24 ducados[23].

---

[21] Nieto, 1998: p. 399.
[22] Ramírez de Arellano, 1984: pp. 82-83.
[23] Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (A.H.P.C.). Sección: Protocolos Notariales, Oficio 22, libro del escribano Alonso Rodríguez de la Cruz, 12380-P, fols. 36-38.

Finalmente, a modo de conclusión, se ha de destacar nuevamente el lugar que ocupó Córdoba en el arte de la rejería del siglo XVI. A diferencia de Sevilla y Granada, los dos grandes focos artísticos andaluces de toda la Época Moderna, Córdoba nunca asumió el rango de escuela artística, en ninguna de sus manifestaciones, sino que fue, al igual que Jaén o Málaga, un interesante foco cuya proyección no rebasó las fronteras provinciales. Este hecho se dio en arquitectura, también en las artes plásticas y, por supuesto, en el terreno de las artes menores, o suntuarias, entre ellas la orfebrería y la rejería. Pero sí existió una figura de gran relevancia en el campo de las artes aplicadas al hierro: Fernando de Valencia, nacido en torno a 1510 y fallecido en 1580. Su actividad se desarrolló, pues, a lo largo de toda la centuria del XVI, y en ella se puede apreciar la evolución de las formas renacentistas aplicadas al arte férrico. Entre sus obras de mayor importancia se han de destacar las rejas que ejecutó para algunas capillas de la catedral cordobesa, caso de la del Sagrario y, de modo especial, la de la Asunción de Nuestra Señora. De esta última podemos decir que se trata de una monumental arquitectura en hierro articulada en dos cuerpos, tres calles y una rica cresteria dorada y policromada. Ricos motivos ornamentales de corte italiano decoran los dos frisos que separan ambos cuerpos, pudiendo observar un verdadero despliegue de medallones, monstruos, ángeles, querubines, grutescos y otros motivos "platerescos" en la crestería. Junto a este singular ejemplo, hemos mencionado algunas otras obras del rejero con el fin de ampliar su obra y analizar su personalidad artística en el contexto de la rejería andaluza del Quinientos. Confiemos en el trabajo abordado y una futura investigación que permita seguir ampliando los conocimientos del arte del hierro en la Córdoba del siglo XVI.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1.

Escritura de concierto entre el canónigo don Pedro Fernández de Valenzuela, de una parte, y de la otra Fernando de Valencia, rejero, por la que éste se obligó a

labrar una reja para la capilla que el religioso fundó en 1551 en la Catedral de Córdoba.

Córdoba: 1552, junio, 3.

Archivo Histórico Provincial de Córdoba (A. H. P. C.). Sección: Protocolos Notariales, Oficio 6, año 1552, libro del escribano Felipe de Arriaza, 15573-P, s/f.

"En la mui noble y mui leal ciudad de Cordova a tres dias del mes de junyo año del nacimyento de nstro. salvador Jesuxto de mill y qinientos y cinquenta e dos años otorgaron el mui rreverendo y mui insigne señor Pedro Fernandez de Valençuela canonigo de la yglesia catedral desta ciudad de la una parte y de la otra Fernando de Valencia rrejero vezino desta ciudad y an concertado en esta manera quel dicho señor canonygo da a hazer al dicho Fernando de Valencia unas rrexas para la capilla que este se haze en la yglesia catedral desta ciudad conforme a esto y de la manera que lo dize las condiciones questan hechas para hazer la dicha obra las quales estan formuladas tanto por el dicho señor canonygo como por el dicho Fernando de Valencia y que dizen del tenor siguente:

Aqui las condiciones

Se a de obligar Fernando de Valencia rrexero a hazer una rrexa al señor canonygo P. Fernandez de Valençuela para su capilla con la muestra que para ello hizo Hernan Ruiz maestro mayor y con estas condiciones:

Primeramente que las ocho colunas sean de grueso por lo mas grueso de media sexma y lo demas se labre en proporcion a la forma que tiene en la muestra una dellas questa debuxada.

Yten los balaustres sean conformes a uno quel dicho Fernando de Valencia tiene hecho por muestra para este effeto.

Yten las molduras de arquitraves y cornisas labre el dicho Fernando de Valencia conforme a las que le diese el dicho Hernan Ruiz maestro mayor no mas altas ni de mas cuerpo.

Asimismo en la talla de los frisos porque a de yr clara comun que asi mismo con el dicho Hernan Ruiz.

En las demas tallas que se entienden en el tondo que va sobre la puerta se conforme con la muestra que tiene haziendo en el medio un escudo de armas que seran las quel dicho canonigo le mandase.

Yten los otros dos medios tondos laterales eche la mysma talla que tiene la mytad del tondo de en medio echando una medalla en el medio circulo que corresponde al circulo del escudo.

Yten en la talla de los coronamentos de los lados se siga con la orden questa debuxada en la traça ques la mytad de cada lado.

Quanto a los altos que cada cosa ha de llevar se tome la proporcion que tiene el dicho Fernando de Valencia en la muestra aplicandola a el lugar donde ha de asentar la dicha rrexa y ansi en esto como en todo lo demas donde ubiere duda se comunique con el dicho Hernan Ruiz maestro mayor que sera para elegir el ancho de la puerta y labor que en ella ha de llebar y el espacio que ha de aver de balaustre a balaustre en las dos rrexas de los lados y en la delantera.

Yten se obligue de dar la dicha rrexa bien hecha y acabada repujada de hierro todo lo posible travada firmemente asentada en la dicha capilla dandole el señor canonigo dorado las partes que en ella quisiere que se dore y estañando el dicho Valencia todo lo demas de estaño bruñydo de hojal bien asentado sin que parezca parte de hierro ninguna.

Y es condicion que dada la dicha rrexa acabada y asentada como dicho es la visiten oficciales del arte de rrexeria y tasen el balor de la dicha rrexa que tuviere asi en los pilares de balaustres como en la talla y todo lo demas y cada una cosa se sepa lo que pesa por si y por esto sea obligado el dicho Balencia a hazer en presencia de quien el dicho señor canonigo mandare lo que fuere juzgado por los maestros puestos por lo que los dichos maestros señalados juzgaren y no se conformaren que nombre el señor canonygo un tercero y que adonde las dos partes allegasen por aquello pasen ambas por las partes que son el dicho señor canonygo y el dicho Fernando de Valencia.

Yten se obliga a el dicho Fernando de Valencia a dar la dicha rrexa acavada como dicho es en perfecion desde oy dia de la fecha desta escriptura en año y medio so pena que por cada un mes que tardare despues del dicho año y medio se le quiten diez ducados del balor de toda la rrexa entendiendose que para el obrar y hierro quel dicho señor canonigo de rrecaudo de dineros de cinquenta en cinquenta ducados pidiendo el dicho Valencia quando tuviere hecho poco mas o menos que cantidad de los dichos cinquenta ducados en obra y no se los de si no aya effeto la dicha pena de los dichos diez ducados.

Yten quel dicho Fernando de Valencia de fianças llanas y abonadas que aseguren todo lo escripto en estas condiciones y el dicho señor canonigo se obligue a alegar al dicho Valencia lo que los maestros fueren juzgado como dicho es y mande obligar a quien lo pague y entiendese acerca de dar de los dineros en el tiempo que la obra se hiziere que siempre ha de llebar obra hecha que llebe delantera a los dineros rrecibidos puesto que se le han de dar cinquenta ducados luego antes que ponga mano en la dicha obra y como pidiese el dicho Fernando de Valencia que sea visto lo que tiene hecho de la dicha rrexa en hierro labrado y por labrar el dicho señor canonigo mande berlo a Hernan Ruiz maestro mayor o a quien su merced mandare que lo entienda y como fuere mas que lo rrecibido se le manden dar dineros conforme a lo escripto.

Yten que los maestros que tasaren la dicha rrexa myren la labor echa en hierro por Valencia y que digan si es del arte de la rrexeria y si los maestros la tasan bien todo lo que tuviere se quiten del balor de la dicha rreja con el doblo.

Y otorgamos todo lo dicho por el cumplimiento del dicho Fernando de Valencia con el dicho canonigo en hazer las dichas rrexas y le pague al dicho Fernando de Valencia los dineros que costare conforme a estas condiciones y para cumplirlo obligo sus bienes temporales y dio poder cumplido a las justicias para la execucion desta obra como por cosa pasada y cosa juzgada y fueron testigos presentes al otorgamiento Hernan Ruiz maestro mayor Andres Sanchez notario publico y Juan de Trazos y Diego de la Villa vezinos y estantes en Cordova y los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres en este rregistro.

P. Fernandez de Valen. Fer. de Val. Andres Sanchez. Felipe de Arriaza."

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AA. VV. (2005): *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Excma. Diputación Provincial, Cádiz.

AA. VV. (2006): *Guía artística de Granada y su provincia*. Vol. I. Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

Alcolea, Santiago (1975): "Artes decorativas en la España cristiana: siglos XI-XIX". En: *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid.

Bonet, Antonio (1983): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Manuales Arte Cátedra, Madrid.

Chueca, Fernando (2001): *Historia de la arquitectura española*, Tomo II: Edad Moderna y Contemporánea, Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila.

Domínguez, José (1989): *La rejería en Jaén en el siglo XVI*, Excma. Diputación Provincial, Jaén.

Mata, Josefa (2001): *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Excma. Diputación Provincial, Sevilla.

Mata, Josefa (2012): "Hernán Ruiz y la reja para la capilla del Nombre de Jesús de la Catedral de Córdoba", *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 27, 79-85.

Nieto, Manuel (1998): *La Catedral de Córdoba*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba.

Ramírez de Arellano, Rafael (1984): *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, Excma. Diputación Provincial, Córdoba.

Ramírez de Arellano, Rafael (1986): *Guía artística de Córdoba, o sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte*, Imprenta de Enrique Bergali, Sevilla.

Raya, Mª Ángeles (1988): *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba.

Sagredo, Diego de (1976): *Medidas del romano*, Albatros, Valencia (ed. facs.).

Salcedo, Miguel (2000): *La mezquita, Catedral de Córdoba*, Cajasur, Córdoba.

UNA OBRA PÍA PARA LA SALVACIÓN DE UN ALMA. LA CAPILLA DEL BUEN PASTOR EN EL CONVENTO DE SANTIAGO DE VÉLEZ-MÁLAGA

José Alberto Ortiz Carmona, *Universidad de Málaga*

> *"Tales fueron los preclaros varones que galardonaron con el alboroque de ricas preseas, envidiables privilegios y pías fundaciones a esta Santa Iglesia de Vetusta, que les otorgó perenne mansión ultratelúrica para los mortales despojos".*
>
> *LA REGENTA* – LEOPOLDO ALAS "CLARÍN".

Los albores del siglo XVIII vieron nacer, en la iglesia del Real Convento de Santiago de Vélez-Málaga, una construcción de estirpe netamente barroca que su promotor, el rico comerciante Juan Antonio Palomino y Vargas costeó, y ordenó se denominase Capilla del *Buen Pastor, Jesús Sacramentado, María Ynmaculada y Joseph Justo.* Todo ello fruto de la creación de una Obra Pía cuyo única razón de ser pretendía ser la salvación de su alma, y a la cual había legado la mayor parte de sus bienes. Esta microarquitectura adosada a la nave de la Epístola de la iglesia conventual albergaba la sede del Patronato del Buen Pastor, entidad que fundó el propio Palomino y Vargas, y cuya labor no era otra que la de era asegurar el buen gobierno de la Obra Pía. De especial interés resultan las carnosas yeserías que decoran por completo los muros de la capilla, esta profusión ornamental de marcado carácter barroco la hacen ser uno de los conjuntos arquitectónicos más importantes dentro de la Comarca de la Axarquía, así como un ejemplo destacable de la arquitectura malagueña de principios de la centuria dieciochesca que, por lo demás, brilla con luz propia en el contexto de la Andalucía Barroca.

1. LA CIUDAD DE VÉLEZ-MÁLAGA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII.

Mencionada por el dramaturgo Miguel de Cervantes Saavedra en el capítulo XLI de la primera parte de su célebre *Don Quijote de la Mancha* y así mismo

relacionada legendariamente por el religioso franciscano Francisco de Vedmar[1] con la Sexitania que fundara el rey tracio Tajo V -tantas veces mencionada por los geógrafos clásicos-, Vélez-Málaga será la ciudad que vea emerger en el seno del convento de los religiosos de la Observancia, en el primer tercio del siglo XVIII, la capilla del Buen Pastor.

Un somero acercamiento a la sociedad, así como a las instituciones que la regían, nos pueden aportar una importante fuente de información para conocer de primera mano cómo era la ciudad en la que se desenvolvía el popularmente conocido "Juan de Bargas", patrón de la capilla y fundador del patronato del mismo nombre.

Dentro de la historia de Vélez-Málaga uno de los grandes vacíos históricos será el llamado "Siglo de las Luces", por cuanto el siglo XVIII todavía se encuentra relativamente poco estudiado[2]. Las cinco historias que se conocen apenas aportan datos significativos al conocimiento de la centuria dieciochesca, las tres primeras obviamente por ser anteriores, y las de Astilleros y Moreno Rodríguez porque realizan un salto entre el siglo XVII y el XIX[3].

Con una población algo superior a los 5000 habitantes -que se convierten en 15.000 si incluimos toda la jurisdicción[4]-, la fisionomía de Vélez no cambió hasta la segunda mitad del siglo XVIII gracias a la sucesivas reformas impulsadas por la Corona, que tuvieron una cuantiosa repercusión con la creación de parques y avenidas[5]. Estas reformas produjeron novedades en cuanto a la morfología que, a inicios de siglo, presentaba una estructura que se había mantenido prácticamente sin cambios desde el inicio de la Edad Moderna. Los conjuntos religiosos hacían las veces de hito arquitectónico, en torno al cual surgían los distintos arrabales a extra muros de las murallas árabes, de calles bien empedradas y pequeñas plazas con fuentes que servían como elemento distribuidor del entramado urbanístico de la pequeña ciudad.

[1] Vedmar, 1652.
[2] Montoro Fernández, 2009: p. 125.
[3] *Ídem.*
[4] Pezzi Cristóbal, 1997: p. 37.
[5] *Ibídem,* p. 35.



Fig. 1. Las calles estrechas y empedradas se mantuvieron en el casco antiguo hasta bien entrado el siglo XX. Foto: Pepe García Ríos.

Aunque, según hemos comentado, el siglo XVIII es uno de los grandes desconocidos, los aspectos económicos que conciernen al período de este capítulo han sido estudiados y analizados en profundidad por la historiadora y profesora de la UMA, Dra. Pilar Pezzi Cristóbal en sus numerosos artículos y publicaciones relacionados con el tema. De una lectura detenida de ellos podemos colegir que, aun cuando Vélez posee una cuantía importante de kilómetros de costa y de tierras de cultivo, el motor económico de la ciudad no serán ni la pesca ni la agricultura, sino el comercio[6]. Un comercio basado fundamentalmente en vid y cítricos[7], que se realizaba por el puerto de Torre del Mar y que dejaba numerosos beneficios al erario local[8]. Llama poderosamente la atención cómo el comercio se realizaba exclusivamente por vía marítima, habida cuenta de que Vélez no disponía de caminos carreteros por donde producirse una mayor expansión comercial[9]; algo que también sorprende al comprobar la disposición estratégica de la ciudad con respecto a las localidades más cercanas a Málaga.

[6] Pezzi Cristóbal, 1996: p. 411.
[7] Para un estudio detallado de la agricultura comercial *véase*: Pezzi Cristóbal: 2003b.
[8] Para un análisis en profundidad de los distintos ingresos municipales que se percibían del comercio por el puerto *véase*: Pezzi Cristóbal, 1994: pp. 345-356.
[9] Montoro Fernández, 2009: p. 125.

Como hemos dicho, el eje de la economía local era la agricultura comercial. Aun así, la ciudad también disponía de un conjunto de artesanos locales que se concentraban en los distintos barrios, cuya producción servía para abastecer la demanda de la propia ciudad. Lo mismo ocurría con las distintas actividades pesqueras, constituidas fundamentalmente por pequeñas embarcaciones de pesca de bajura, aunque la actividad no era muy alta, algo que resulta, cuanto menos llamativo dado el enclave de la ciudad[10].

Así pues, el comercio centraba la principal actividad económica, lo que terminó dando lugar a una importante cantidad de cultivos comerciales, que en el caso de Vélez fue, como antes se ha mencionado, la vid -compuesta por la pasa de sol y la de lejía, distinguidas entre sí por el modo de secar la uva- y los cítricos, fundamentalmente el limón. Desde el puerto de Torre del Mar se exportaban los productos, fundamentalmente con destino a los países del norte. Esto produjo la llegada no solo de comerciantes de la provincia a la ciudad sino también numerosos mercaderes extranjeros que se encargaban de la distribución del producto[11].

Un comercio que siempre fue bien protegido por el Concejo de la ciudad, institución formada en su mayor parte por una oligarquía cuyos miembros tenía numerosos intereses en que la actividad mercantil siguiese funcionando, habida cuenta de que una parte de los regidores o eran terratenientes, o estaban directamente relacionados con alguno de ellos; lo cual sin duda conllevó a que se propiciara una gran vigilancia tanto de la producción como de los precios, evitando así las intromisiones extranjeras[12]. Resulta un tanto desconcertante la falta de nobleza en la ciudad, cuya élite estaba conformada en su mayor parte por hidalgos que habían recibido numerosos privilegios en los repartimientos tras la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos[13].

Un aspecto de vital importancia para el conocimiento en profundidad de la sociedad veleña de principios del Siglo de las Luces, será el de la religiosidad popular. Aunque no exista un estudio pormenorizado que analice particularmente este aspecto, lo cierto es que el *modus vivendi* del individuo -hombre y mujer- moderno no

[10] Gallardo Téllez, 2000: p. 57.
[11] Pezzi Cristóbal, 2003a: pp. 529-541.
[12] Pezzi Cristóbal, 1996: p. 411.
[13] Pezzi Cristóbal, 1997: pp. 38-39.

debió ser muy distinto al de otros municipios. Gracias a algunos datos económicos aportados por la profesora Pezzi Cristóbal[14], pertenecientes al período comprendido entre 1700 y 1714, podemos ver cómo las relaciones de fiestas y celebraciones suponían un importante gasto para el Concejo veleño. De todas ellas, será la festividad del Corpus Christi la que mayor entidad tenga. Sin lugar a dudas se trata de una de las festividades más importantes de la cristiandad, sobre todo a raíz del Concilio de Trento donde se hará un mayor énfasis en hacer presente y latente la presencia de Dios vivo en la Eucaristía. Para la organización de esta festividad se contaba, al igual que ocurría en otras ciudades, con la ayuda de los gremios y corporaciones tanto civiles como eclesiásticas, esto es, órdenes religiosas, cofradías, etc., que contrataban a los profesionales que hiciesen falta para así, adornar calles y plazas, creando espacios teatrales *ex profeso* para que la procesión del Santísimo Sacramento discurriese por ellos. Además de la festividad del Corpus, también van a tener gran importancia las festividades del Patrocinio y de la Purificación, la de Palmas del Domingo de Ramos, así como las festividades de Santa Teresa o San Dionisio, además de los distintos novenarios que el Concejo pagaba a la Virgen de los Remedios[15].

Las procesiones y rogativas son otro claro síntoma de la *devotio moderna.* Un ejemplo de ello lo vemos en 1702, cuando se celebró una rogativa con procesión de la Virgen de los Remedios, patrona de la ciudad, *"por reconocer la gran falta de agua, hallarse los campos secos y con necesidad de rocío*[16]*"*, acción que se repetiría en 1706, 1710 y 1711[17]. Estas procesiones, novenarios y rogativas no solo afectaban a la patrona, sino que implicaban a las distintas corporaciones religiosas que tenían su sede en los distintos establecimientos eclesiásticos. Estas cofradías, ya fuesen sacramentales o de luz, tenían una gran importancia dentro de la sociedad de los Siglos de Oro. En este sentido, una muestra significativa de la importancia detentada por estas asociaciones a nivel cuantitativo, son las dieciséis hermandades que albergaba el Real Convento de Santiago durante este período, un número muy elevado si tenemos en cuenta que hoy día, en el mismo recinto, tan solo existen cinco. La importancia de las distintas

[14] Pezzi Cristóbal, 1997: pp. 118-127.
[15] *Ídem.*
[16] Archivo Municipal de Vélez Málaga (A.M.V.M.), Actas Capitulares, SIG. II-1-19, Libro 2º, Cabildo 17 abril 1702, f. 150.
[17] Pezzi Cristóbal, 1996: p. 414.

congregaciones religiosas no estriba simplemente en que fueron la principal fuente de adoctrinamiento para una población que poco o nada se planteaba a efecto jerárquico-sociales, sino que sirvieron como elemento democratizador dentro de una sociedad plenamente estamental.

A lo largo de todo el período existen ejemplos que muestra cómo arte y religiosidad popular se funden y confunden. Fundamentalmente esto se aprecia en la construcción de algunas capillas callejeras, cuya función no era otra que la de acercar las imágenes sagradas al pueblo, acrecentando así la piedad popular. La más importante de ellas, el camarín de Nuestra Señora de la Piedad, levantada en la conocida como Calle de las Tiendas. Del mismo modo existía otra capilla -de mucho menos valor artístico- en una de las puertas que daban acceso a la ciudad árabe, la conocida como Puerta Real, que tenía en su interior una imagen de la Inmaculada Concepción.

Fig. 2. Desfile del Corpus Christi en el año 1933 discurriendo por la C/ de las Tiendas, al fondo se observa el Camarín de la Piedad. Foto: Archivo Temboury.



Éstos no son más que algunos síntomas de la religiosidad popular imperante en la ciudad en las primeras décadas del siglo XVIII, pero algunas de ellas son lo suficientemente representativas para observar cómo la religión centraba ya no solo las actividades de los ciudadanos, sino incluso del propio Concejo, que era encargado de sufragar en muchas ocasiones los gastos de festejos, procesiones y rogativas[18].

[18] Para conocer más en profundidad la importancia de la fiesta dentro de la sociedad barroca *vid.*: Escalera Pérez, 1994; Bonet Correa, 1990; Bonet Correa, 1979: pp. 53-85.

2. LA FIGURA DEL PROMOTOR: JUAN ANTONIO PALOMINO Y VARGAS.

2.1 Breve biografía de un personaje desconocido.

Como hemos puesto de manifiesto, Vélez-Málaga era en la Edad Moderna una ciudad eminentemente comercial. En este contexto, no es de extrañar que, en torno a 1660, se asentase en el Castillo de Torre del Mar[19] Jerónimo Palomino y Vargas. Natural de Marbella, pocos datos se conocen de este comerciante que se desposó Juana de Salva Pérez, hija de comerciantes bien establecidos en la zona[20].

De la unión de ambos nacieron, que se tenga constancia, tres hijos. La primera de ellas, María Marcela, de la que se sabe que contrajo matrimonio con Fabián de Olmedo. El segundo de los hijos fue Francisco Carlos, que se desposó con Isabel Ruíz de Salva. El tercero de ellos fue nuestro Juan Antonio, del que se sabe que nunca se casó. Los profesores Pezzi Cristóbal y Gallardo Téllez apuntan la posibilidad de que la prematura muerte de su hermano mayor[21] le hiciera abandonar su idea inicial de consagrarse al estado religioso para afrontar el negocio que su padre había iniciado. Esta primera inicial orientación podría explicar los vínculos tan estrechos que el personaje mantuvo con la Observancia Franciscana durante toda su existencia, llegando incluso a ocupar el puesto de Síndico General de la Provincia, y durante mucho tiempo el mismo cargo en el propio Convento de San Francisco. La razón de no contraer matrimonio también podría deberse, tal y como se observa en un número elevado de comerciantes gaditanos, a su voluntad de priorizar el bienestar del negocio, garantizando con ello la integridad del patrimonio[22].

De hecho fue aquella una actividad que heredó de su padre, y al que llevó a cotas insospechadas de prosperidad. Como decimos, los beneficios económicos obtenidos fueron cada vez más en aumento, por tratarse de un negocio que fundamentalmente se centraba en el comercio de la pasa de sol. En este sentido, el inventario de bienes inserto en el testamento del personaje da cuenta fidedigna de la

[19] Recordemos que el puerto se situaba en esta cercana población, que era uno de los núcleos poblacionales que conformaban el alfoz de Vélez.
[20] Pezzi Cristóbal y Gallardo Téllez, 2014.
[21] Por el inventario de bienes del finado se conoce que poseía un retrato de su hermano, de ahí que los citados profesores apunten la posibilidad de que Francisco Carlos fuese el mayor de los dos.
[22] Fernández Pérez, 1997: pp. 126 y ss., cit. por Pezzi Cristóbal y Gallardo Téllez, 2014.

naturaleza de dicho negocio en una fecha tan importante como septiembre, mes principal para la vendeja[23], cuando Palomino mantenía llenos de productos los almacenes de los que hizo acopio durante toda su vida. Los profesores Pezzi Cristóbal y Gallardo Téllez, a tenor de los datos consultados, nos indican nuevamente que fueron cuatro las vías mediante las cuales nuestro comerciante se garantizaba tan considerable volumen de mercancías. La primera de ellas era la que le llegaba de sus propias tierras[24]; la segunda, y más significativa, mediante la compra directa a los agricultores; la tercera de ellas es la más llamativa, y pone en evidencia una red de colaboradores que nuestro comerciante tenía distribuida por toda la zona y que se dedicaban al intercambio de mercancías, siempre previo pago de una comisión. La última de las vías será el sistema de préstamos a los agricultores, aunque también entre sus préstamos figuran miembros de la oligarquía local. Gracias al inventario podemos hacernos una idea del volumen de producto que manejaba en cada vendeja, así como con los comerciantes que solía trabajar, la mayoría de gran importancia como Mathew Quilty o las Casas Mayores del Comercio de Málaga. En definitiva, cuando hablamos de Juan Antonio Palomino y Vargas nos encontramos con un personaje que, en palabras de los profesores anteriormente citados, fue *"un agudo y próspero comerciante con fuertes relaciones con el Alto Comercio Marítimo Malagueño, preferentemente británico, y que controlaba todo el proceso relacionado con la exportación de productos agrícolas: producción, elaboración, envasado y venta"*[25].

La creciente actividad de Juan Antonio Palomino y Vargas suscitó entre una parte de los miembros del Cabildo la casi "inevitable" envidia, tanto es así que llegaron incluso a acusarlo de apoyar al enemigo inglés[26]. Estos odios soterrados tuvieron que ser forzosamente dejada de lado cuando en varias ocasiones el Concejo veleño tuvo que acudir a su enorme caudal para sufragar numerosos gastos. Dicha tesitura pone en evidencia la posición privilegiada de este comerciante, probablemente la persona más acaudalada de la ciudad en las primeras décadas del siglo XVIII.

[23] La vendeja es la temporada de vendimia, elaboración y comercialización de la pasa.
[24] Sabemos que llegó a poseer casi un centenar de fanegas de tierra, repartidas fundamentalmente por Torre del Mar, Trayamar y Caleta de Vélez.
[25] Pezzi Cristóbal y Gallardo Téllez, 2014.
[26] Pezzi Cristóbal, 2003a: p. 535.

Este status no se evidenciaba no solamente en la cantidad de almacenes de su propiedad, sino también en el hecho de habitar la vivienda que su padre compró, en 1676, a Juan Torres Paniagua en la Calle Ancha del Castillo de Torre del Mar, la principal vía del castillo[27]. Gracias al inventario, también conocemos que la casa tenía dos plantas, que se accedía al inmueble desde la calle mediante un zaguán, y que en esta planta baja estaban las cuadras, las cocinas y algún despacho con el material necesario. En la planta alta se encontraban los dormitorios, el comedor y algunas estancias. Destacan de entre todos los bienes numerosas pinturas y láminas religiosas, como la *Purísima Concepción* de la escalera, que ponen de manifiesto la mentalidad eminentemente religiosa del nuestro personaje, plenamente en consonancia con el espíritu religioso y la mentalidad de la Edad Moderna. En esta casa vivía con su madre -hasta que ésta falleció-, con su prima segunda Inés de Ruano, así como con una criada gallega llamada María del Barco, a las que dejó la vida resuelta al morir.

Como hemos dicho, vivió una vida muy apegada a la Orden Seráfica, tanto es así que gracias al testamento conocemos que falleció en el propio convento el 14 de septiembre de 1722 y, asimismo, que mandó ser enterrado en su capilla, amortajado con el sayal de la Orden[28], en uno de los tres nichos que poseía la cripta del recinto construido a sus expensas. Del mismo modo, también conocemos cómo fue el entierro según dejó comunicado:

> *"[…] acompañaran su entierro los señores beneficiados curas y sacristanes de las dos Parroquias de Sra. Santa Maria la mayor y Sr. San Juan Bautista de la ciudad de Velez con sinco capas y sus cruces altar y la comunidad de religiosos del dho convento de Nro. Padre San Francisco y las hermandades de Sor San Pedro y de la orden tersera y demas cofradias y hermandades que hera hermano y doze pobres con sus hachas de sera blanca ensendidas habiendole con su cuerpo sinco posas desde las casas donde se puso su cuerpo para haserle el dho entierro con todoa solemnidad hasta el dho comvento donde sele dio sepultura a la dha su vovedad a que asistio y acompaño la capilla de la musica[29]".*

---

[27] Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Clero, Leg, 4850. Copia literal del testamento y fundación del Patronato del Buen Pastor otorgada en Vélez-Málaga el año de 1722 por Gabriel de navas y Salva, fol. 122 r.

[28] El hecho de ser enterrado con el hábito de una orden era una práctica ancestral en la sociedad española, sobre todo de la Observancia Franciscana, dada la primacía y extraordinaria popularidad que detentaba. Para más información: Ybáñez Worboys, 2003: pp. 125-144.

[29] A.H.N., Sección Clero, *Patronato del Buen Pastor,* 4850, 1722, fols. 17 r. – 24 v.

La presencia de numerosos religiosos y beneficiados, así como de numerosas Hermandades nos habla de la gran popularidad de este personaje, así como el fuerte peso social que tuvo que tener en todas ellas. El uso de pobres en las procesiones venía justificado por la propia sociedad jerárquica del momento. El finado, y valga la redundancia, "necesitaba" al necesitado como un mecanismo mediante el cual acercarse a Jesucristo, pues la salvación para los privilegiados pasaba por actuar como hiciera Aquel, estando siempre junto a los más desfavorecidos[30]. Esta comitiva llevaba entre sus manos hachas de cera; una cera que era una metáfora de la luz espiritual, de la esperanza de la obtención de la redención del alma. Tal y como apunta la profesora Ybáñez Worboys, el uso de hachas en sentido alegórico profundizaba en tres aspectos: la cera virgen era elaborada por la abeja, prefiguración de la figura de Cristo, virgen en su condición de Víctima Escogida y Sumo Sacerdote; el pabilo era el alma, y la llama hacía referencia a la luz de la Fe que arde ante la Divinidad[31].

Junto a esto, nuestro protagonista pidió que se dijesen por su alma una cantidad ingente de misas. Del mismo modo, también encomendaría de manera similar las almas de sus padres y abuelos, celebraciones litúrgicas sufragadas con suculentas limosnas y todas ellas con la finalidad de reducir la "estancia" del alma por el Purgatorio[32]. Un estudio detenido de las misas encomendadas nos deja tres tipos distintos, las primeras denominadas de "tiempo corto", que serán las ofrecidas en el tiempo inminente al fallecimiento, diferentes de las de "tiempo medio", celebradas al año siguiente del óbito. Por último vemos que existen las denominadas "de tiempo largo", que se establecen de modo perpetuo, a modo de "memoria" en una fecha determinada.

2. 2 El testamento, un documento capital.

La pérdida de la mayor parte del archivo del Convento de San Francisco, así como la desaparición del archivo propio de la capilla, que dejó ordenado Juan Antonio Palomino se guardase en ella, nos dejan un terreno a todas luces baldío sobre

[30] Ybáñez Worboys, 2003: pp. 132-133.
[31] *Ídem.*
[32] Un estudio en profundidad del tema lo vemos en: Alemán Illán, 1987-88: pp. 71-90.

el que estudiar los pormenores históricos de esta construcción. Sin embargo, el 12 de septiembre de 1722, dos días antes de fallecer, dio poder al efecto a su primo, Gabriel de navas y a tres religiosos: el Reverendo Padre Fray Manuel de Carbajal, que por aquel entonces ocupaba los cargos de Calificador del Santo Oficio de la Inquisición del Reino de Granada, así como Lector Jubilado y Definidor actual de la Provincia de Ntro. Padre San Francisco de dicho Reino; y los reverendos Fray Francisco de Oliva y Fray Alonso Serrano, religiosos del convento. Quiénes, estando todavía de cuerpo presente Juan Antonio Palomino en una de las celdas del convento, y ante los testigos Nicolás de la Oliva y Vera -cura de San Juan-, Juan de Salva, Francisco de Ortega, Pedro Núñez Verdugo, y Juan Ruiz de Sierra, redactaron su última voluntad.

Del testamento que en su día redactaran se conservan dos copias en el Archivo Histórico Nacional, una sin data y la otra fechada en 1820. De ambos archivos existen copias en el Archivo Municipal de Vélez-Málaga, siendo el segundo de ellos el que nosotros hemos utilizado. Las más de mil páginas que configuran el codicilo nos arrojan innumerables datos de la vida de nuestro protagonista. Su fallecimiento, la construcción de la capilla y la posterior fundación del Patronato, las distintas fiestas que se mandaba hacer en ella, dejan constancia de cómo el documento no solo resuelve las necesidades espirituales, sino también deja solucionados los problemas temporales tal y como se deviene del estudio del inventario que se incluye en el testamento. Así pues, sin necesidad de consultar otro documento podríamos extraer datos altamente conclusivos como la condición social, el estado civil, la profesión y las distintas fuentes de ingreso, sus numerosos bienes, las diferentes relaciones de parentesco, así como elementos propios de la mentalidad del momento, como la actitud ante la muerte o las relaciones con hermandades u órdenes religiosas.

Gran parte de los datos que arroja el documento, sobre todo en la parte del inventario, son económicos, algo que a todas luces se escapa a este estudio. Vamos a quedarnos con los datos históricos que hacen referencia a la capilla, así como el interesante apartado que se dedica a la fundación del Patronato del Buen Pastor. Del mismo modo pretendemos, mediante el estudio de las fiestas y del inventario de bienes que poseía la capilla, arrojar nuevos datos sobre el ajuar y las distintas funciones que tuvo tan relevante recinto en los años posteriores a la muerte de Juan Antonio Palomino.

Como hemos visto, la importancia de estos documentos estriba en que *"nos entregan, en un momento en que no se bromeaba con la muerte, el balance de las actitudes colectivas de una época en la que el testamento espiritual es un elemento mayor del ritual de la muerte*[33]*"*.

3. UNA OBRA PÍA PARA LA SALVACIÓN DE UN ALMA: LA CAPILLA DEL "BUEN PASTOR, JESUS SACRAMENTADO, MARIA YNMACULADA Y JOSEPH JUSTO"

La intención de Juan Antonio Palomino y Vargas al fundar la pía fundación del Patronato del Buen Pastor en la capilla que mandó levantar bajo los muros del Convento franciscano no distaba mucho de la que Don Saturno intentaba explicar al Infanzón, a su señora y a Obdulia Fandiño en *La Regenta*, mientras visitan en penumbra la capilla del Panteón de los Reyes de la Catedral de Vetusta. La búsqueda de una última morada para los "mortales despojos", que le hiciera descansar perpetuamente, fue un motivo más que evidente para que Palomino y Vargas ordenase levantar, a sus expensas, la capilla que va a ser fruto de este estudio pormenorizado. Como veremos, nuestro promotor no sólo va a legar una obra de un extraordinario valor arquitectónico, sino que, salvando las distancias y del mismo modo que hicieran los Reyes en la Seo de la Vetusta, va a galardonarla de *"ricas preseas, envidiables privilegios y pías fundaciones"*.

3.1 El Patronato del Buen Pastor.

Las fundaciones de obras pías o patronatos fue una constante durante toda la Edad Moderna, respondiendo al poder e influencia que durante el período tuvo la Iglesia Católica sobre la mentalidad de los fieles. Estas fundaciones respondieron a la evidenciada preocupación por la salvación del alma y el anhelo de alcanzar la gloria celestial, que la doctrina católica había inculcado sobre la población como una "necesidad". Desde la perspectiva de la época, el hecho de que las numerosas obras pías fuesen impulsadas por los sectores más privilegiados de la sociedad pone de

[33] Vovelle, 1985: p. 110.

manifiesto una doble lectura. Si por una parte, las mismas "garantizaban" la vida eterna del promotor y sus familiares, también estas se vieron alentadas por la propia condición y status del fundador, al ser una proyección irrefutable de su propia reputación, por lo que no solo se garantizaban un puesto de privilegio en el Cielo, sino que alcanzaban la gloria terrenal gracias al prestigio y admiración que adquirían[34], pues, como ya dijo Cicerón, *Vita mortuorum in memoria vivorum est posita.*

El gran celo religioso que mantuvo a lo largo de toda su vida, junto con el gran prestigio social y económico que le llevaron a ser uno de los personajes más influyentes de su época, serían capitales para que, una vez llegado el fin de sus días, dejase plasmado en su testamento la creación de un Vínculo o Patronato que mandó a fundar en su capilla del Buen Pastor, a quien dejaba como "heredera" de todos sus bienes:

> *"[…] dar empleo a todo su caudal, el que de presente tenia y en adelante tuviese y le perteneciese dirigido a la mayor onrra y Gloria de Dios, de Maria Santissima, Consebida sin Culpa Original, cultos de los Santos y bienaventurados de la Corte Selestial […]queria, mandaba y era su intencion final e yrrebocable voluntad en que todas las dhas. sus posesiones y bienes raises que de presente y que darian expresadas y declaradas en el ymmbentario de su testamento y las demas que se habian de comprar y agregar, que unas y otras quedasen vinculadas y reducidas a un Vinculo o Patronato[35]".*

La administración del Patronato recayó en cuatro patronos perfectamente estipulados: El primero de ellos sería el Padre Guardián del Convento; el segundo sería *"el religioso mas digno de su comunidad siempre que en ella aya por morada Padre Provinsial, Definidor, Lector Jubilado o Predicador general[36]"* de no haber o no residir en el convento, este cargo pasaría al religioso asistente de la Capilla; El tercero recaería sobre el Ministro de la Orden Tercera del Convento; y en último lugar el Esclavo Menor de la Hermandad del Buen Pastor que mandaba fundar en su propia capilla, aunque en el caso de que se extinguiese o se mudase de lugar, este cargo pasaría al esclavo menor de la Hermandad de la Vera-Cruz, sita en el propio Convento. Los patronos serían los encargados de *"la direccion, gobierno y administracion de dho. Vinculo o Patronato, cuidando de la conserbacion y aumento de sus posesiones[37]"*.

---

[34] Atienza López, 2008: pp.268-269.
[35] A.H.N., Clero Secular, Leg. 4850, *Patronato del Buen Pastor,* 1722, f. 39 r.
[36] *Ibídem,* f. 39 v.
[37] *Ibíd.,* f. 40 r.

La designación viene de la mano de numerosos consejos sobre a quién arrendar, así como la utilización de las tierras, recomendándole sembrar las plantas más adecuadas para las numerosas huertas que tenía repartidas por toda la Comarca de la Axarquía. Estas indicaciones no hacen más que poner de manifiesto el verdadero fin de estos vínculos o patronatos, que distaba mucho de ser solo benéfico-asistencial[38]. Juan Antonio Palomino puso toda su experiencia en el mundo mercantil al servicio del buen funcionamiento económico del Patronato.

Las rentas y réditos que dejó vinculados a la fundación debían ser revisadas anualmente por dos administradores, el Guardián del Convento y el cofrade más antiguo de la Hermandad de la Vera-Cruz, quienes bajo la supervisión del Síndico del convento se reunirían en la Pascua del Espíritu Santo para ajustar todas las cuentas[39].

Los beneficios anuales se dividirían en partes a modo de tres grandes bloques. El primero de ellos, dividido a su vez en tres partes iguales, estaba reservado en primer lugar para sufragar las numerosas misas que dejaba ordenado se dijesen en la capilla; también se debía reservar una parte para adquirir nuevas posesiones que agregar al Patronato. Por último, se reservaban 20 ducados para distribuirlo entre los pobres del municipio[40].

La segunda de las partes era la que se reservaba para costear los gastos que suponían las numerosas fiestas que dejó ordenado se hiciesen y celebrasen en la capilla[41], además de utilizarse para repartir cuatro fanegas de pan amasado entre los presos de la cárcel, distribuidas en las festividades de la Pascua de Navidad, la del Espíritu Santo, el Jubileo de la Porciúncula y el día de la Purísima Concepción. También de este bloque se reservaban 20 ducados anuales para la redención y rescate de un cristiano cautivo, cantidad que aumentaba hasta los 50 ducados si el preso era de la Orden Seráfica[42].

La última de las partes tuvo como objetivo la fundación de un patronato de legos, con ella reservaba cuantiosas cantidades de dinero a sus parientes más cercanos

[38] Moral Gadeo, 2013: p. 31.
[39] A.H.N., Sección Clero, *Patronato del Buen Pastor.* Leg. 4850, f. 46 v.
[40] *Ibídem,* fol. 45 r – 46 v.
[41] *Ibíd.,* fols. 64 v. – 74 v.
[42] *Ibíd.,* fols. 86 r. – 87 r.

que probasen y justificasen el parentesco[43]. De entre las numerosas disposiciones que deja ordenadas al respecto, llama poderosamente la atención las numerosas referencias a la familia materna. Hace mención especial a sus primos Luisa Linares y María de la Encarnación Palomino y Vargas, monjas de velo negro del Convento de Gracia de Vélez, fray Pedro de Olmedo Palomino y Salva, religioso del convento de San Agustín de Málaga; así como también deja resuelta la vida de su prima Inés de Ruano, y de su criada, la gallega María del Barco.

3.2 La Capilla del Buen Pastor. Apuntes históricos y análisis arquitectónico del espacio.

La historia de nuestra capilla arranca en 1713, cuando nuestro protagonista pide licencia[44] para que se le haga donación de la capilla de San Antonio, con la pretensión de obtener un lugar donde poder ser sepultado tras su fallecimiento, así como *"hacer capilla en forma con la advocación del Buen Pastor"*. El Padre Guardián, Fray Salvador de Ramos, hará llegar la petición a las autoridades de la Provincia Franciscana de Granada, gracias la cual sabemos que Juan Antonio Palomino tenía pretensión de levantar la capilla, que poseía a su vez una inequívoca vocación de Capilla Sacramental:

> *"Costeandolo todo; haciendo en ella bobeda de media naranja; Y en lo soterraño bobeda […] sepulcro y entierro; estando la dha capilla de piedras de jaspe de Genoba; haciendo retablo nuebo y dorado, puniendo en el la ymagen del Buen Pastor; Ya su lados la de la inmaculada concepzion de Mª ssª Y del señor san Joseph; Y poner en dho altar sagrario y deposito para el ss^{mo} sacaram^{to} para dar la comunion a los fieles; hasiendo para esto relicario desente; puniendo lampara de plata y dejar seis @ de aceite perpetuamente para que perpetuamente arda de dia y de noche; Y vestir y adormar la dha capilla de todos sus menesteres de frontales manteles velos y ademas cosas pertenecientes a la dezencia de dha capilla Y venerazion de la Magestad de Dios y sus santos[45]".*

La carta será contestada el 9 de agosto de 1713 por Miguel de Aguilar, escribano provincial de la Orden de Frailes Menores de la Provincia de Granada,

[43] *Ibíd.*, fol. 92 r.
[44] Archivo General de Melilla (A.G.M.), Papeles de Vélez, CD 11, Carpeta 1, Leg. 1, 1514, imágenes 1-23.
[45] *Ídem.*

otorgándole la concesión de la capilla de San Antonio de Padua, para que en ella comience las obras de la nueva capilla:

> *"[…]Yen esta conformidad y Circuntasnzias en dha Postular referidas; Y poniendo en ello dho [...]hermano sindico, se le consedera el referido sitio y la quiasi posesion de el, salvo la propiedad que es de la Sta Yglesia Romana: para que el dho como patrono de la capilla use de ella y sus sucesores y herederos. Pues para todo en la forma y modo que pedimos segun Bullas Pontificias y nxas Sagradas Leyes, arregladas anuestra estrecha pobreza lo disponen , conzedemos a VM esta nxa Lizencia […][46]".*

Tras solventar los trámites de la licencia darían comienzo las obras, que en 1722 se encontraba en su configuración esencial, pues Juan Antonio Palomino ordenó sepultarse en la bóveda de su capilla, *"por ser esta de fábrica nueva".* Las labores de construcción y aderezo del conjunto supusieron un montante final de ocho mil ducados[47], y sabemos por el testamento que en el momento de morir Juan Antonio Palomino todavía no estaba plenamente terminada, pues faltaban algunas piezas del ajuar litúrgico, como por ejemplo la lámpara, el copón, la bandeja y las vinajeras, todo de plata, que debía terminar el maestro platero local Blas de Espinosa y Ocampo[48], así como quedaba pendiente la colocación de las imágenes en el retablo del Altar Mayor, en cuya ocasión dejaba ordenado tres días de fiesta así como una procesión claustral[49]. También estaba pendiente de encargar a un tal Juan Pedro, maestro dorador y vecino de Vélez, dos tarjetones de madera tallada, así como algunos marcos de dos láminas, y un escudo de armas para que los dorase y así poder culminar el adorno de la capilla[50].

Abierta en el muro de la Epístola, este espacio se concibe como un "microcosmos" segregado de la iglesia, a modo de pequeño templo independiente dispuesto perpendicularmente a la nave central[51]. La planta de nave única y rectangular se resuelve longitudinalmente mediante la sucesión de dos tramos. Un arco de medio punto da acceso al primero de los tramos, que hace las veces de

[46] *Ídem.*
[47] A.H.M., Sección Clero, *Patronato del Buen Pastor.* Leg. 4850, fol. 672 r.
[48] *Ídem,* fol. 30 v.
[49] *Ídem,* fols. 34 r. – 38 v.
[50] *Ídem,* fol. 29 v.
[51] Para la descripción arquitectónica de la capilla seguimos la explicación detallada y ordenada del espacio que ofrece la Dra. Rosario Camacho Ramírez cuando comenta el edificio conventual en la monografía *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII.* Así como también las aportaciones que realiza el Dr. Sergio Ramírez González en su Tesis Doctoral bajo el título: *Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos.*

antecapilla o vestíbulo, cubierto por una bóveda de aristas que presenta una decoración de yesería ornada de roleos con acantos que nacen desde un florón central, cobijan una tribuna cóncava que se sustenta sobre pechinas decoradas con profusión por rosetas y acantos entrelazados. A ambos lados, en los tímpanos, dos recuadros de molduras quebradas decoradas con tornapuntas, acantos y frutas. En los laterales de la capilla se abren arcos de medio punto que albergaban retablos de madera tallada y dorada.



Fig. 3. Imagen del interior de la capilla. A los lados se aprecian los retablos de la antecapilla. Foto: Archivo Temboury.

Al espacio propiamente dicho de la capilla se accede por un arco triunfal cajeado, apoyado en pilastras del mismo tipo que presentan una decoración pinjante. Esta especie de *Sancta Sanctorum* presenta una planta cuadrada cubierta por una bóveda semiesférica sobre pechinas. Desde ellas surgen, con ritmo ascensional, unos roleos muy movidos que nacen de un cuerno de la abundancia, el cual rodea un óvalo timbrado por corona del que emerge, a modo de lambrequín, un penacho que invadirá la parte baja del tambor. La decoración de las pechinas se completa con dos óvalos horizontales rodeados de hojarasca, medallones, cestos de frutas, girasoles, etc. La cúpula descansa sobre un tambor con ocho paños ciegos divididos por pilastras. Sobre los óvalos centrales de cada paño se sitúan risueñas cabezas de

querubines, que centran guirnaldas colgantes compuestas por pequeños girasoles[52] que entrelazan cada uno de los paños, circunscribiendo así toda la base de la cúpula.



Fig. 4. La rica decoración que arranca de la parte superior de los óvalos tiene su continuidad en los paños de la bóveda. Fotografía: Archivo Temboury·

La profusa decoración vegetal se adapta a los elementos arquitectónicos, tanto es así que incluso inundan los plementos de la cúpula. En correspondencia con el tambor, la bóveda está dividida en ocho segmentos enmarcados por molduras mixtilíneas, cada uno de ellos con distinta decoración de carnosos roleos, acantos y rosetas, todos configurados en torno a una venera central.

La bóveda se remata con un cupulín de base estrellada, decorado en su base con paños hojarasca y cuatro angelitos policromados en inestable posición. El juego de luces naturales viene dictaminado, además de por la iluminación cenital que aporta el esbelto cupulín, mediante un luneto abierto en uno de los paños. La luz enfatiza aún más la rica decoración de la capilla, creando, en palabras de historiador del arte Javier González Torres *"una atmósfera acorde con el planteamiento y la importancia taumatúrgica del espacio, contagiado sin duda por aquella estética de la luz y de la fotodoxia que defendieron los filósofos del Medievo[53]"*.

[52] En su Tesis Doctoral, el Dr. Sergio Ramírez González relaciona esta decoración a base de guirnaldas de girasoles con las que decoran el camarín de la Virgen de Flores, en la iglesia del antiguo convento franciscano de su nombre en Álora.
[53] González Torres, 2003: p. 239.

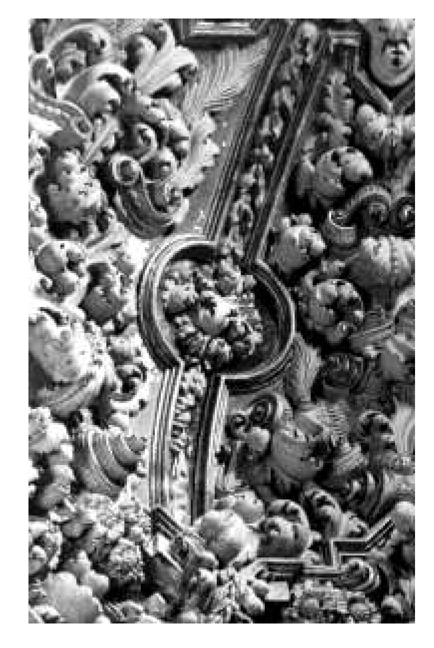




Fig. 5. Pormenores de las yeserías que decoran los paños de la bóveda. Cada paño presenta una decoración distinta a los demás, lo que llama poderosamente la atención. Fotografía: Archivo Temboury.

Fig. 6. La luz que proviene del cupulín y el vano lateral, transforma el espacio creando una atmósfera suprasensible acorde con los planteamientos teatrales de la época. Foto: Javier Aranda.

A pesar de no conservarse el programa iconográfico, González Torres propone la hipótesis, en función del propio nombre de la capilla, de que el mensaje giraría en torno a la presencia del Buen Pastor en medio del pueblo como señal de fraternal amor, un mensaje que adquiere razón de ser mediante la Eucaristía[54].

Sus características arquitectónicas la hacen ser una obra sin parangón dentro de la arquitectura malagueña del siglo XVIII, solo comparable con otra de similares características sita en la Parroquia de Casarabonela, si bien la decoración de esta última es mucho más sencilla, además de carecer del pequeño coro elevado.

La documentación conservada no aporta ningún dato con respecto a la posible autoría del conjunto. La Dra. Rosario Camacho Martínez observa numerosas semejanzas -fundamentalmente en la carnosidad de la decoración de acantos y roleos- con el camarín de la Virgen de la Victoria de Málaga[55], apuntando la posible

[54] *Ídem.*
[55] A pesar de carecer del sentido simbólico y emblemático de ésta.

relación de la capilla con las decoraciones que practicaba el taller de Felipe de Unzurrúnzaga[56], cuyas obras se dieron por concluidas en 1694[57]. Por contra, y en base a un pormenorizado estudio estilístico de los distintos elementos que componen la profusa decoración de la bóveda y la antecapilla, apuntamos la posibilidad de que su autoría pudiera estar relacionada con el quehacer artístico de los maestros escultores especializados en yeso que trabajaron en Antequera durante la primera mitad del siglo XVIII.

Aunque existen ciertas analogías en cuanto a la disposición de los distintos cortes de yeso que componen la decoración de la capilla, será precisamente en la carnosidad de roleos y acantos donde se apreciará con mayor claridad la diferencia estilística entre ambos conjuntos. Mientras que los realizados en el camarín de la Stma. Virgen de la Victoria se resuelven estilizados y esbeltos, los que decoran la capilla veleña presentan un perfil mucho más carnoso y abigarrado.



Fig. 7. Detalle de algunos de los elementos decorativos que componen el fastuoso conjunto malagueño, donde se pueden apreciar con nitidez las diferencias estilísticas. Foto: José Alberto Ortiz

Unido a esto, nos encontramos que en esta última capilla adquieren una gran importancia decorativa elementos como las veneras y, fundamentalmente, los girasoles; elementos que casi no tienen peso específico en el conjunto de la empresa malacitana. De esta forma, y aun entendiendo que entre los maestros estuquistas debió existir alguna especie de *vademecum* de motivos ornamentales, que sin lugar a

[56] Camacho Martínez, 1981: p. 489.
[57] Camacho Martínez, 2008: p 315.

dudas circularía a lo largo y ancho de la geografía andaluza, las diferencias estriban en muchas ocasiones en el modo de disponer estos ornatos. Partiendo de estas premisas, descartamos la posibilidad de ser realizada por Felipe de Unzurrúnzaga o algún artista de su círculo, y establecemos la hipótesis de que la decoración de cortados de yeso pudo ser realizada por algún maestro de los que realizaban su actividad artística en época contemporánea a la realización de la capilla del Buen Pastor.

La disposición de los diferentes elementos ornamentales, la carnosidad de las hojas de acanto y los roleos, así como los numerosos girasoles que cubren los paños de la capilla están en relación de la actividad que en el primer tercio del siglo XVIII podemos ver en la ciudad de Antequera. Por ejemplo, en las yeserías que decoran la nave central de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, fechables en torno a 1706[58]. Así como las que se pueden apreciar en los laterales del retablo de la Virgen del Tránsito de la Iglesia de los Remedios, datables igualmente a principios de siglo. Aun siendo de fecha algo más tardía, otro buen ejemplo de la continua repetición de elementos decorativos de similares características a los usados en la capilla del Buen Pastor se pueden apreciar en la decoran tanto el retablo, como la cabecera y el tramo inmediato al presbiterio de la Iglesia de San Pedro, fechados alrededor de 1731[59].

Aunque parecen seguir una disposición similar, la decoración que cubre la cúpula y las pechinas del crucero del Convento de Belén, obra documentada del artista local Francisco Asencio Carrizo en 1704[60], presenta un tratamiento de las hojarascas mucho más "estirado", tal y como apunta acertadamente Jesús Romero Benítez[61], mucho más cercano a las labores realizadas por el maestro Unzurrúnzaba en la Basílica de la Victoria, algo que podría estar completamente justificado si tenemos en consideración la cercanía en el tiempo de ambos conjuntos.

Uno de los grandes conjuntos decorativos de Antequera será el que se distribuya a lo largo de la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, fundamentalmente en la cúpula central y en el parte baja del coro. Las obras se concluyeron en 1714, y fueron atribuidas por el erudito local Barrero Baquerizo a

[58] Romero Benítez, 1989: p. 343.
[59] *Ibidem,* p. 131.
[60] Camacho Martínez, 2006: p. 41.
[61] Romero Benítez, 1989: p. 131.

Antonio de Ribera padre, atribución que posteriormente también secundaría René Taylor, aunque a día de hoy sigue sin saberse su autor[62].



Fig. 8. Detalle de los cortes de yeso que decoran la iglesia conventual de Belén. Foto: (J.A.O.C.)

Fig. 9. La Iglesia del Hospital de San Juan de Dios compone uno de los conjuntos decorativos de mayor entidad en el Barroco andaluz. Foto: (J.A.O.C.)

Precisamente será el hijo de éste, también llamado Antonio de Ribera, el artista que centre nuestros esfuerzos a la hora de establecer la posible autoría de la capilla del Buen Pastor. La profusa y abigarrada decoración de hojarasca, conformada en gran medida por roleos y acantos de perfiles carnosos, la intromisión de cabezas de ángeles y festones de guirnaldas, así como un número considerable de girasoles diseminados por el conjunto, serán una constante a través de sus diferentes realizaciones. Documentada está su colaboración en la sacristía de la antes mencionada iglesia hospitalaria[63], así como en la decoración de la capilla del Dulce Nombre del convento de Santo Domingo[64]. Con mayor nitidez se aprecian constantes analogías con la capilla veleña será en las decoraciones que realizó para

[62] Camacho Martínez, 1979: pp. 17-18.
[63] Escalante Jiménez, 2006: p. 137.
[64] *Ibídem,* p. 138.

el camarín del Socorro, en la Iglesia de Santa María de Jesús, realizada en 1724[65], así como en las yeserías que embellecen la majestuosa escalera imperial del Palacio de Nájera, hoy Museo de la Ciudad. Según el archivero público local, decoraban estas yeserías el camarín del altar mayor de la Iglesia de las Huérfanas, y fueron trasladadas al palacio tras su desaparición[66].

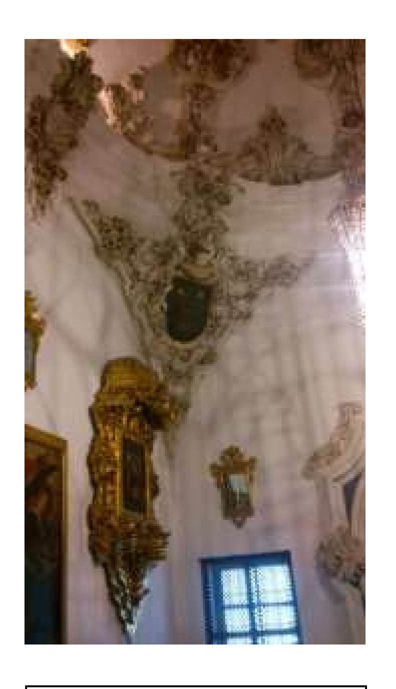


Fig. 10. Detalle de la decoración en la escalera del Palacio de Nájera. Foto: (J.A.O.C.)



Fig. 11. Los cortes de yeso que decoran el Santuario de Araceli. Foto: (J.A.O.C.)

Aunque todas estas obras pertenecen a la localidad de Antequera, será en la población de Lucena donde encontremos la obra que más se asemeja con la capilla sacramental veleña. Será el Santuario de Araceli, situado en la cima de la Sierra de Aras, y levantado *ex professo* para albergar en su interior a la venerable imagen de la Santísima Virgen de Araceli, conocida popularmente por ser la Patrona del Campo andaluz. Para decorar la bóveda, las pechinas del crucero y el presbiterio de la nueva fábrica, se concierta la decoración con el maestro retablista local Francisco José

[65] *Ibíd.,* p. 137.
[66] *Ibíd.,* p. 138.

Guerrero. Algunas vicisitudes hacen que la obra termine en manos de Antonio de Ribera en septiembre de 1722[67], finalizándose en los años posteriores. Al ser un espacio de similares proporciones al que se puede observar en la capilla del Buen Pastor, se aprecian con mayor claridad los numerosos elementos concordantes entre una y obra. Llama la atención que las distintas cabezas de ángeles que jalonan el espacio poseen similares características plásticas a los que sirven para decorar tanto el tambor como la base del cupulín de la capilla veleña. Así mismo, también se observan grandes similitudes en el modo de resolver la decoración de las pechinas mediante acantos, roleos y tornapuntas flanqueando un óvalo central. En la capilla sacramental aparecen, en una de las pechinas, varios girasoles que conservan la que podría ser su policromía original, a base de tonos azules y rojos. Este mismo sistema de coloración será el que se utilice en las yeserías aracelitanas, disponiendo este elemento vegetal de gran potencia decorativa con tonos azulados y rojizos indistintamente. El uso de una decoración de yesos naturalistas policromados se puede apreciar en algunos otros conjuntos lucentinos, teniendo su ejemplo más notable en la capilla sacramental de la Parroquia de San Mateo.

Sin lugar a dudas podemos observar que todas estas obras documentadas mantienen numerosas analogías tanto en los elementos decorativos como en la forma de disponer los mismos. Por desgracia, y debido a la falta de datos que nos permitan documentar con certeza el autor de las profusas yeserías, únicamente podemos hablar de una vinculación más que evidente con las formas artísticas propias de la familia de los Ribera, concretamente de Antonio (hijo). La red de contactos que el propio Juan Antonio Palomino tenía diseminada a lo largo y ancho de la Axarquía nos induce a pensar que pudo hacer uso de ella para contactar o bien directamente el propio Ribera, o bien con alguno de sus colaboradores más cercanos, que decidiese buscar fortuna más allá de la comarca antequerana y dejar una obra que destaca, sin lugar a dudas, tanto por su singular belleza como por ser una rareza dentro del conjunto de decoraciones de yeso que existen repartidas por Vélez-Málaga y sus alrededores.

Casualmente, la relación que aquí comentamos no es nueva, pues ya el arquitecto diocesano Enrique Atencia Molina en un artículo sobre la Iglesia del

[67] López Salamanca, 1998: p. 4; Del Pino Gómez; Crespillo Guardeño; Millán González, 2014: p. 32.

Hospital de San Juan de Dios de Antequera estableció mediante un estudio visual una relación directa entre algunas decoraciones realizadas en Antequera a principios del siglo XVIII y diferentes obras diseminadas por toda la provincia, entre las que se encontraba la capilla del Buen Pastor. Por entonces, y aún sin conocer los datos documentales que la historiografía ha logrado aportar para el conocimiento de los diferentes conjuntos que menciona, aunaba todas las creaciones bajo la práctica artística del maestro Lurinzaga, como por aquel entonces se conocía a Felipe de Unzurrúnzaga[68]. Aunque esta relación tenga su fundamento más en el agrupamiento de obras con similares características bajo la firma de un mismo autor, deja en evidencia que este erudito malagueño pudo percatarse de ciertas similitudes entre el quehacer artístico de los maestro estuquistas antequeranos y la obra que financiase Juan Antonio Palomino y Vargas.

3.3 Nuevas aportaciones documentales: Festividades e inventario de bienes de la capilla en el testamento de su promotor.

Como habíamos comentado en las páginas anteriores, una parte cuantitativa de las rentas anuales que produciría el Patronato quedaban destinadas a costear las distintas celebraciones y festividades que debían tener como escenario la capilla[69]. Gracias al minucioso celo de Juan Antonio Palomino por dejarlo todo perfectamente reglamentado, conocemos por completo la relación de fiestas a celebrar en ella a lo largo de todo el año.

El modo de proceder era sencillo, y se repite constantemente a través de la relación de festividades que habrían de renovarse anualmente. Todo comenzaría la noche anterior con una "vocación" o lanzamiento de cohetes que anunciaría la fiesta. La mañana de la festividad se realizaría una misa en el altar mayor de la capilla, donde quedaría expuesto el Santísimo Sacramento con un número variable de luces. Para la tarde se reservaría la procesión claustral, portando en andas tanto el Sacramento como la imagen del santo que motivase de la festividad. Dicha procesión la conformaría un cortejo que portase en sus manos cirios encendidos, así como por

[68] Atencia Molina, 1975: p. 43.
[69] A.H.N., Sección Clero, *Patronato del Buen Pastor.* Leg. 4850, fols. 64 v. – 74 v.

una banda de música. Todo ello era costeado por dichas rentas, haciendo hincapié en la limosna que se le debía dar anualmente al convento por la celebración.

La relación de fiestas se inicia con la festividad de la Dominica del Buen Pastor, a celebrar el segundo domingo después de la Pascua de Resurrección. La festividad de la Purísima Concepción será la segunda. De la misma llama la atención la dedicación preferente que el sermón que se habría de predicar tendría contra el ultraje y desagravio de la Sagrada Forma que tuvo lugar en la madrileña localidad de Foncarral. La Pascua de Resurrección también será causa de festejo litúrgico en la capilla, aunque esta vez no deja encargada que se hiciese ninguna procesión, como ocurriría con la festividad de la Encarnación.

Las festividades de San Antonio de Padua y de San Francisco también se celebrarían de la forma antes mencionada, esta vez con una procesión que discurriría por todo el claustro.

Festividad importante dentro de la capilla era la de Todos los Santos, para la cual el promotor dejaba ordenado que se montase un túmulo en la capilla adornado con cuarenta luces y seis cirios delante del arco de entrada a la capilla, así como una procesión claustral por la tarde y un repique de campanas que comenzase el día anterior.

Las tardes de los días de fiesta de entre semana, cuando habitualmente se manifestaba el Santísimo, dejaba ordenado que bajase la Comunidad Franciscana con prestes, acólitos y cera en las manos, y antes de cerrar el manifestador se cantase una Salve ante la Virgen María, y así mismo un responso de difuntos por sus familiares.

La festividad de la Ascensión de María tenía la particularidad de dejar establecidos diversos rezos ante el Sacramento, tales como el himno *Veni Creator Spiritus*, la antífona de Santa María, así como el Padre Nuestro y el Ave María Gloriado.

En la Pascua del Espíritu Santo tenía ganado un breve pontificio, con un Jubileo de cuarenta horas para la capilla por un período de siete años, a repartir a lo largo de los tres días de fiesta que duraba la celebración. El Santísimo debía quedar expuesto con treinta y tres luces, una por cada año que vivió Jesucristo. Del mismo

modo dejaba ordenado que antes que acabasen los siete años del Jubileo se solicitase una nueva concesión.

Por último, anualmente los Jueves y Viernes Santo se crearía un monumento donde exponer el Sacramento, que se iluminaría con sesenta luces y cuatro cirios, que quedarían expuestos día y noche con la asistencia siempre de cuatro religiosos. El Santísimo quedaría expuesto en una urna o "arquita" de cristal del Norte que Juan Antonio tenía contratada con un comerciante extranjero residente en la ciudad de Málaga, cuya llave tendría el Esclavo Menor de la Hermandad del Buen Pastor.

En 1735 tenemos constancia de que aún se seguían realizando las fiestas estipuladas, tal y como confirma un documento[70] conservado en el Archivo Provincial de Málaga, mediante el cual María de Vargas, Juan de Salva y Luís Perez y Vargas, patronos del Patronato, acuerdan pagar al Síndico del convento Pedro Riberos la cantidad de mil cuarenta y dos reales de vellón en concepto de las:

> *"diferentes memorias de misas y sermones, y otras fiestas que por el testamento y fundazion de dicho patronato espresa a que se remiten, y que segun su disposicion la lismosna que para todo ello señalo se avia de pagar anualmente de la renta y caudal de dicho patronato puntualmente…[71]".*

En otro orden de cosas, el inventario de bienes que mandó adjuntar a su testamento nuestro protagonista nos permite hacer una reconstrucción del estado en el que se encontraba la capilla en septiembre de 1722. De la misma forma deja constancia de que *"el dicho mi primo labro la dicha capilla a sus expensas en que gasto gruesas cantidades de dinero que en las obrass de albañilerias, talla, dorados y otras le tendria de costa ocho mill ducados[72]".*

La capilla estaba compuesta de tres altares, el principal tenía un retablo de madera tallada y dorada, con un sagrario y un tabernáculo donde manifestar el Santísimo. Poseía tres hornacinas que albergaban imágenes, en el centro el *Buen Pastor*, a la derecha la *Inmaculada Concepción* y a la izquierda *San José*.

En el altar del paramento derecho de la capilla existía otro retablo tallado y dorado, que albergaba una imagen de la *Virgen de las Angustias*. Una imagen de *San*

---

70 Archivo Histórico Provincial de Málaga (A.H.P.M.), Leg. 5007, fols. 144 r. – 146 v.
71 *Ibídem.* fols. 144 r. – 144 v.
72 A.H.N., Sección Clero, *Patronato del Buen Pastor.* Leg. 4850, fols. 671 r. – 672 r.

Francisco de Asís se disponía en el altar del lado izquierdo, también en un retablo de madera tallada y dorada. En la zona de la antecapilla se disponían dos altares, ambos con retablos de madera tallada y dorada, y decorados también con cortes de yeso, el uno con la imagen de *San Antonio de Padua* y el otro para un *Crucificado*, que llamaban "de los Baezas". Dos verjas de hierro separaban la capilla del cuerpo de la iglesia así como del arco que da a la antecapilla, y así mismo toda la solería era de mármol genovés.

Las escasas imágenes fotográficas que se han conservado de la capilla antes de la destrucción del patrimonio mueble del convento, ocurrido en la noche del 19 de julio de 1936[73], nos muestran un retablo que cubría por completo el paramento del Altar Mayor. De cuerpo único elevado sobre una predela, presenta el retablo una distribución de tres calles, la central más ancha que las laterales, que se separan entre sí mediante columnas de orden salomónico. En la calle central presenta un tabernáculo sobre el que se superpone una hornacina que alberga una imagen del *Buen Pastor Niño* que recuerda las creaciones escultóricas malagueñas del XVIII*;* las laterales tienen hornacinas en su zona baja. Sobre una cornisa de perfil mixtilíneo se eleva un ático con columnas de estípites que sustentan un medallón ricamente decorado. Su orden salomónico -cercano al que mostraban los desaparecidos retablos de la iglesia malagueña de Santo Domingo-, así como su esquema compositivo, con el uso del estípite en el ático, lo acercan a las ensambladuras malagueñas de principios del siglo XVIII, de características similares a los retablos secundarios que todavía se encuentran en el Santuario de la Victoria de Málaga[74].

La datación a principios de la centuria dieciochesca, así como la disposición de las hornacinas del retablo, con la pequeña imagen del Buen Pastor encima del sagrario del vano central, nos hace establecer la hipótesis de que el retablo se mantuviese intacto hasta los infortunios antes mencionados.

También conocemos el numeroso ajuar litúrgico con que dejó dotada a la capilla. Todo este ajuar venía justificado por la progresiva proyección que la litúrgica católica vino realizando hacia lo deslumbrante, fastuoso y espectacular. Sin duda todo ello quedó reforzado tras la sesión XXII del Concilio de Trento, celebrada el 17

---

[73] Astilleros García, 1963: p. 124.
[74] Romero Torres, 2008: pp. 420-421.

de septiembre de 1562, que mediante el decreto titulado *Doctrina sobre el Sacrificio de la Misa,* comenzaba a dejar de lado el misticismo medieval, postulando por una cada vez más espectacular puesta en escena, con gran protagonismo de los sentidos, que se ven invadidos por la riqueza de ornamentos, enseres y vestuario, que consiguen hacer "visible" lo invisible[75].

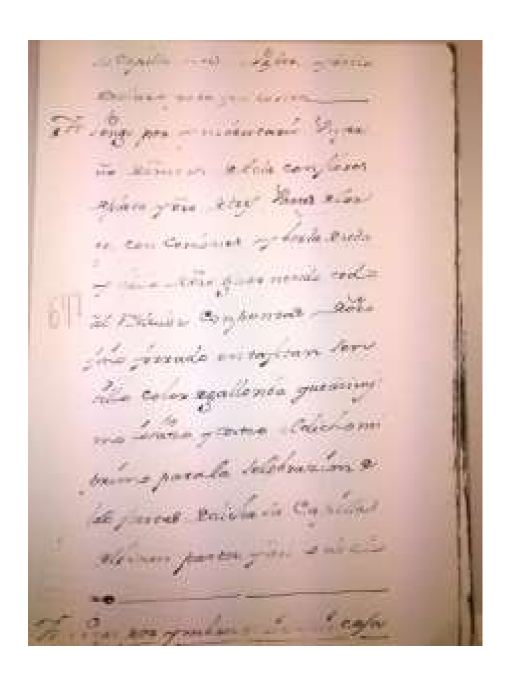


Fig. 12. Extracto del inventario inserto en el testamento. Foto: (J.A.O.C.)

3. 4 La capilla del Buen Pastor en la actualidad y la necesidad de una puesta en valor del patrimonio.

Aunque la Capilla del Buen Pastor aún conserva en la actualidad el *horror vacui* producido por la carnosa decoración de los cortes de yeso, la realidad es que las distintas pérdidas patrimoniales que ha tenido, desde el final del siglo XVIII hasta la actualidad, la han apartado, a todas luces, de su primitiva concepción como Capilla Sacramental. Hoy en día ha dejado de cumplir dicha función y su rica decoración hace las veces de sede para la Cofradía Franciscana del Cristo del Amor en su Sagrado Descendimiento y María Santísima de la Caridad.

[75] Sánchez López, 2014: pp. 56-57.



Fig. 13. Aspecto de la capilla en la actualidad. Foto: (J.A.O.C.)

Del deslumbrante retablo de orden salomónico dieciochesco que imprimía gran solemnidad al inmueble poco queda, y el paramento queda recubierto por completo con telas adamascadas color carmesí, que cobijan los Titulares de esta Cofradía. La deleznable calidad de estas obras, de tremenda vulgaridad, carentes del más mínimo interés artístico y de la requerida unción religiosa, representa una auténtica afrenta a los valores patrimoniales y arquitectónicos de tan señero exponente del Barroco en Andalucía. Retablos sin interés e imágenes secundarias de la corporación, así como otras piezas seriadas jalonan los demás altares, lo cual provoca una pérdida sustancial y una incalculable degradación estética, en términos cuantitativos y cualitativos, con respecto al gran valor patrimonial que atesoraba siglos atrás.

Aunque el recuerdo del glorioso tiempo pasado siga persistiendo, la agresión patrimonial que se viene realizando del inmueble desde tiempo pretéritos y más recientes hacen necesaria una respuesta, pues nos encontramos con uno de los inmuebles más emblemáticos de la arquitectura malagueña del siglo XVIII, que si los avatares del tiempo hubiesen conservado intacto podrían extrapolar nuestras valoraciones a toda la comunidad andaluza.

El único fin que pretendemos con este estudio es poner de manifiesto la importancia de esta construcción ya no solo a nivel arquitectónico, sino también como reflejo de una mentalidad y un contexto social determinado dentro de la Vélez

Barroca. Por este motivo entendemos que utilizando tanto las imágenes fotográficas conservadas como las descripciones que se insertan en el inventario, debería acometerse una restauración/repristinación integral del conjunto que sirviera, además de para dignificarlo, para que fuesen eliminados/desplazados del mismo los elementos disonantes y el recinto sacro recuperase el uso para el que Juan Antonio Palomino y Vargas lo levantó: servir como Capilla Sacramental del Real Convento de Santiago de Vélez-Málaga.

4. CONCLUSIONES.

Como hemos podido comprobar, que la capilla del Buen Pastor surja a principios del siglo XVIII no es un fenómeno casual, pues el contexto social, económico y religioso del momento fueron capitales para que su promotor, Juan Antonio Palomino y Vargas, decidiese edificarla.

El acercamiento que hemos hecho sobre la figura de Juan Antonio Palomino nos ha puesto de manifiesto cómo el mismo celo y la meticulosidad con la que el comerciante realizaba sus negocios la supo aplicar a la construcción de su capilla, por lo que las numerosas disposiciones que dejó ordenadas se correspondían con su condición personal. Mentalidad, Individuo y Arquitectura configuran, de este modo, un trinomio indisoluble en cuanto a la convergencia de usos, funciones y motivaciones en cuanto a lo que el hombre y la mujer de la Edad Moderna son, quieren ser y significan.

Los nuevos datos que hemos podido aportar, gracias a la documentación conservada, ponen de manifiesto no solo la importancia arquitectónica del edificio, sino también, en el caso de las fiestas, cuáles eran sus funciones y cómo se distribuían a lo largo del año. Gracias al inventario inserto en el testamento hemos podido reconstruir cómo era la capilla al fallecer nuestro protagonista, y a su vez contrastar estos datos con las escasas fuentes gráficas que se han conservado, lo que nos ha llevado a pensar que parte del patrimonio seguía en la capilla hasta los desastres de la Guerra Civil.

Aunque la crítica especializada siempre ha reconocido la extraordinaria riqueza decorativa de esta construcción, lo desvirtuado del edificio en su decoración mueble, así como la pérdida de su inicial función como Capilla Sacramental, no hacen realmente justicia a la importancia real que la capilla atesora, por lo que mediante este estudio hemos intentado realizar una puesta en valor del espacio, habida cuenta de la importancia que este conjunto tiene dentro de la arquitectura barroca malagueña y, porque no decirlo, andaluza.



Fig. 14. Aspecto que conservaba la capilla durante la década de los años 30. Fotografía: Archivo Temboury.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Alemán Illán, Anastasio, (1987-1988): "La muerte en la sociedad murciana a finales del Antiguo Régimen", *Contrastes. Revista de Historia Moderna,* vol. 3-4.

Astilleros García, Arturo (1963): *Historia de Vélez-Málaga,* Ayuntamiento de Vélez-Málaga, Vélez Málaga.

Atencia Molina, Enrique (1975): "El Hospital y la Iglesia de San Juan de Dios de Antequera", *Jábega*, 10, CEDMA, Málaga.

Atienza López, Ángeles (2008): *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España de la Edad Moderna,* Ed. Marcial Pons, Madrid.

Bonet Correa, Antonio (1990): *Fiesta, Poder y Arquitectura. Aproximación al barroco español,* Ed. Akal, Madrid.
Bonet Correa, Antonio (1979): "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan,* nº 5-6.

Camacho Martínez, Rosario (dir.) (2006): *Guía artística de Málaga y su provincia (vol. II),* Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

Camacho Martínez, Rosario (2008): "El convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria. El mecenazgo del Conde de Buenavista: Obra y símbolo", en Camacho Martínez, Rosario (coord.), *SPECVLVUM SINE MACVLA. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga.* Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

Camacho Martínez, Rosario (1979): "La Iglesia del Hospital de S. Juan de Dios en Antequera", *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 2, 1.

Camacho Martínez, Rosario (1981): *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y* XVIII, Universidad-Diputación de Málaga, Málaga.

Del Pino Gómez, Pedro; Crespillo Guardeño, Antonio; Millán Gónzález, José (2014): *Araceli, 450 años de amor*, Diputación de Córdoba, Lucena.

Escalante Jiménez, José (2006): "Los Mínimos de Antequera: una visión histórica y artística" en Sánchez Ramos, Valeriano (coord.), *IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

Escalera Pérez, Reyes (1994): *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Universidad-Junta de Andalucía, Málaga.

Fernández Pérez, Paloma (1997): *El rostro familiar de la metrópoli. Redes de parentesco y lazos mercantiles en Cádiz, 1700-1812*, Ed. Siglo XXI, Madrid.

Gallardo Téllez, Eduardo (2000): "Fundaciones religiosas frustradas en Vélez-Málaga durante los siglos XVII y XVIII", *Isla de Arriarán,* nº XVI.

González Torres, Javier (2003): "Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga", en Coloma Martín, Isidoro y

Sánchez López, Juan Antonio (coords.), *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del Arte Correspondencia e inegración de las artes,* t. I, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Málaga.

López Salamanca, Francisco (1998): "Aproximación a la obra del retablista Francisco José Guerrero", *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* nº 135.

Montoro Fernández, Francisco (2009): *La pequeña historia de Vélez-Málaga*, Libros de la Axarquía, Vélez-Málaga.

Moral Gadeo, Juan (2013): "Obras Pías: Función Social y otras consideraciones. El caso del Patronato que fundó en Torredelcampo (Jaén), Diego Delgado de la Chica", *Iberián. Revista digital de Historia,* nº 7.

Pezzi Cristóbal, Pilar (1994): "Aspectos económicos del Cabildo de Vélez-Málaga a principios del siglo XVIII", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 16.
Pezzi Cristóbal, Pilar (2003a): "El predominio extranjero en el comercio exportador de Vélez-Málaga durante el siglo XVIII", en *I Coloquio Internacional "Los extranjeros en la España Moderna"*, Tomo I, Ministerio de Ciencia e Innovación, Málaga.
Pezzi Cristóbal, Pilar (1997): *La Guerra de Sucesión en Vélez-Málaga (1700-1714),* CEDMA,Málaga.
Pezzi Cristóbal, Pilar (2003b): *Pasa y Limón para los países del Norte. Economía y fiscalidad en Vélez-Málaga en el siglo XVIII*, Universidad de Málaga, Málaga.
Pezzi Cristóbal, Pilar (1996): "Vélez-Málaga y el control capitular sobre la vida económica", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia,* nº 18.

Pezzi Cristóbal, Pilar y Gallardo Téllez, Eduardo (2014): "Un comerciante de la costa del Reino de Granada en el siglo XVIII: Juan Antonio Palomino y Vargas", en *Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, celebrada en Sevilla del 4 al 6 de junio de 2014, *en prensa.* Referencia RIUMA: <http://hdl.handle.net/10630/7717 > [Consultado el 6-02-2015]

Ramírez González, Sergio (2006): *Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835),* Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2006.

Romero Benítez, Jesús (1989): *Guía artística de Antequera*, Biblioteca Antequerana, Antequera.

Romero Torres, José Luis (2008): "La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria de Málaga", en Camacho Martínez, Rosario (coord.), *SPECVLVM SINE MACVLA. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio (2014): "Rito, protocolo y liturgia. Usos y modos del mueble en el ceremonial de la Catedral de Málaga", en Sánchez López, Juan Antonio (ed. lit.): *La Catedral de Málaga y sus muebles. Historia de un patrimonio olvidado*, Catedral de Málaga, Málaga.

Vedmar, Francisco de (1652): *Historia Sexitana de la antigüedad y grandezas de la ciudad de Belez*, Imprenta Real, Granada.

Vovelle, Michel (1985): *Ideologías y mentalidades*, Ed. Ariel, Barcelona.

Ybañez Worboys, Pilar (2003): "Las últimas voluntades en la temprana Edad Moderna", en Pezzi Cristóbal, Pilar y Torres Delgado, Francisco Javier (coords.), *Las Claras de Vélez. Quinientos años de presencia en la ciudad*, Ayuntamiento de Vélez-Málaga, Málaga.

LA ERMITA DE SAN CRISTÓBAL DE RESTÁBAL (GRANADA). HISTORIA Y ARTE DE UN ESPACIO SECULARIZADO

Isaac Palomino Ruiz, *Universidad de Granada*

"Para gloria y honra de Dios nuestro Señor, una ermita iglesia del Señor San Cristóbal"

1. INTRODUCCIÓN.

La intencionalidad de dejar constancia del patrocinio sobre algún espacio, pieza o acción viene ligado, en gran cantidad de ocasiones, ya desde antiguo a la figura del santo titular o patrono del donante. Se trata de dejar huella vehemente de la actuación y presencia del mismo, perpetuando su memoria y su nombre en el colectivo, camuflado en el revestimiento que ofrece el culto a la santidad. Así son muchos los casos en que un devoto costea y consagra un altar, capilla o imagen del santo de su nombre, o bien de algún familiar cercano. Rastreables son múltiples ejemplos si dirigimos la mirada, por delimitar, a la Edad Media o Moderna cristianas en la que reyes, nobles o cualquier personaje mínimamente acaudalado materializaron esta idea. En la retina de todos perdura la dedicación que los Reyes Católicos hicieron de su futuro panteón, la Capilla Real de Granada, a la memoria de sus respectivos padres, Juan I de Castilla y Juan II de Aragón, erigiéndola en honor de los santos Juanes Bautista y Evangelista. Su nieto Carlos I de España auspició la construcción de la nueva iglesia de San Matías de Granada, en honor a la onomástica del día de su nacimiento. La Catedral granadina acoge un ejemplo en los neoclásicos imagen y retablo de San Antonio de Padua, costeado por el arzobispo Antonio Jorge y Galbán. Así mismo José Sáenz Diente costea y dona el retablo para su patrono, San José, en la iglesia parroquial de Restábal (Granada)[1].

---

[1] Archivo Parroquial de Restábal (A.P.R.) *Libro de la Venerable Hermandad del Santisimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario y animas benditas dela parroquial iglesia del lugar de Restaval. 2º cuentas y algunos cabildos.* Inventario de 1815, fol. 143.

En este prototipo de mecenazgo es en el que se contextualiza la erección de la ermita de San Cristóbal de la localidad granadina de Restábal. Los datos que se presentan en este estudio son en su mayoría inéditos, aunque algunos de ellos fueron levemente referenciados en una publicación anterior[2], pasando casi desapercibidos para la comunidad científica y su conocimiento en general.

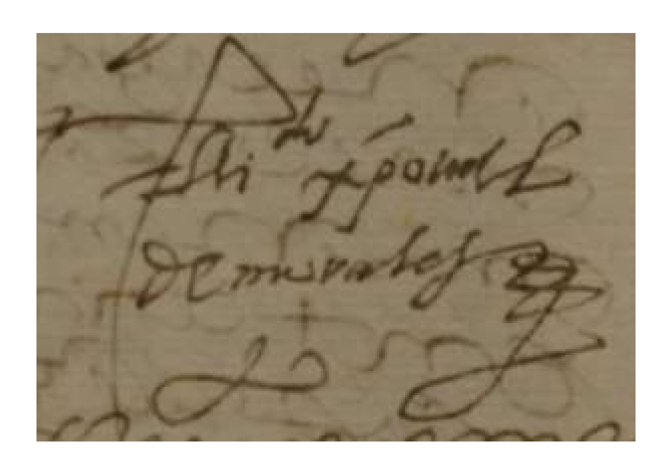


Fig. 1. Firma del licenciado Cristóbal de Morales. Foto: Isaac Palomino Ruiz (I.P.R.)

La población de Restábal se sitúa en la comarca del Valle de Lecrín, en la zona sur o Valle bajo. Situación estratégica históricamente debido a su ubicación por el control de las rutas de comunicación entre la capital granadina y la costa. De hecho la principal vía de comunicación y comercial, el Camino Real de Motril, cruza el núcleo de población por la zona baja, conformando las calle Real y Ermita. El paso de este trazado viario por la localidad es uno de los condicionantes de la ermita que presentamos, por su ubicación en referencia al entramado urbano. Como veremos más adelante, este viario mantiene estrechos lazos con la ermita y San Cristóbal debido a la ubicación de la misma en su entorno. Un espacio que ya desde época musulmana se reviste de cierta sacralidad, pues en las inmediaciones se han encontrado restos que indican la existencia de un macabe en la zona. En la actualidad la ermita se encuentra desacralizada, y forma parte de una vivienda particular, manteniendo inalterada su estructura arquitectónica exterior a pesar de estar dividida en dos estancias y dos alturas interiormente. Los actuales dueños han recuperado parte de los restos arquitectónicos y decorativos que se conservaban: portada, lápida

[2] Me refiero al mínimo apunte, sin entrar en estudio ni detalle, realizado por María Luisa Jiménez Robles, en: Jiménez, 2008: p. 174.

conmemorativa, cornisa en la fachada principal y decoración de la hornacina del titular[3].

2. CRISTÓBAL DE MORALES Y LA ERECCIÓN DE LA ERMITA DE SAN CRISTÓBAL.

La ermita de San Cristóbal de Restábal, nace de la intención de un vicario parroquial de dicha localidad y de su anejo de Saleres, el licenciado Cristóbal de Morales, de dar "*honra y gloria de Dios nuestro Señor*[4]", como menciona en su testamento de 1631. La ermita fue erigida bajo la advocación de su santo titular y patrono. La labor de mecenazgo de este vicario comienza años atrás, costeando una capilla en honor de Nuestra Señora del Rosario, principal devoción local por entonces, en la iglesia parroquial, donde solicita recibir sepultura en un testamento que otorga a 4 de febrero de 1630:

> "*y si estuviere en el lugar de rrestaval me entieren en la iglesia del dicho lugar en la capilla de nuestra señora del Rosario que por mi devocion yo e lavrado en la dicha iglesia*"[5]

La capilla a la que puede estar haciendo referencia sería la actual del Santísimo, conocida anteriormente como del Santo Cristo, situada en el muro de Epístola. En un informe fechado en 1621 no se menciona la existencia de ninguna capilla en el templo, tan sólo una nave, sacristía y torre. La otra capilla que posee la iglesia se levanta en 1797 por la Hermandad del Santísimo, Virgen del Rosario y Ánimas benditas, también en este caso para albergar la imagen de Ntra. Sra. del Rosario. A la luz de estos datos, y sobre todo barajando que en el arco cronológico que nos ofrecen ambos documentos, 1621 y 1630, pasamos de no mencionar a dar fe de una capilla, podemos pensar que Cristóbal de Morales fuese el patrocinador de dicho espacio. Una obra de planta cuadrada, alzado en mampostería y esquinas con contrafuertes de cantería y cubierta con bóveda de crucería. Un mecenas que auspició

[3] Agradezco a María del Carmen Ortega Freire y Nicolás Molina Palomino, actuales propietarios de la antigua ermita de San Cristóbal, por las facilidades prestadas para visionar y analizar los restos del edificio.

[4] Archivo Notarial de Granada (A.N.G). *Testamento del vicario Cristóbal de Morales.* Protocolo de Restábal. 1630-1632. Notaría de Pedro de Ledesma, fol. 1462.

[5] A.N.G. *Testamento del Licenciado Cristóbal de Morales.* Protocolo de Restábal. 1630-1634. Notaría de Diego de Ledesma, fol. 55 r.

a las dos grandes devociones de la localidad, Nuestra Señora del Rosario y San Cristóbal, actuales patronos de la misma.



Fig. 2. Nuestra Señora del Rosario (desaparecida). Restábal, Iglesia parroquial, siglos XVI- XVII. Foto: cedida por Andrés Molina.

La considerada posición, tanto social como económica, de que debió gozar este vicario parroquial queda patente en la redacción de algunos documentos. Caso de sus testamentos, dos en menos de dos años. En ellos deja fehaciente constancia de sus propiedades, así como de su legado para las dotes de sus sobrinas, la amplia herencia a sus hermanas y la condescendencia para con su esclavo, a quien reconoce en alta estima. Llamativa es la intención de que el nombre de Cristóbal perseverase en la saga familiar, pues tanto su sobrino, natural de la vecina Albuñuelas, como su esclavo ostentaban dicho nombre. La existencia de un segundo testamento parece responder claramente a la intención de dejar constancia de la construcción de la ermita y todo lo que a ella concernía. En cuanto a propiedades hay constancia de una casa en el Barrio Alto, arrendada a Juan Ramírez de Contreras y diversas tierras que pasan a manos de sus herederos.

La primera actuación documentada que Cristóbal de Morales lleva a cabo para conseguir su devoto fin, es la compra del solar donde se levantaría la ermita. Se trata de una parcela rectangular, de piso pedregoso y levemente inclinada, situada en paralelo con el Camino de Motril y elevada a la derecha de éste en dirección a la

Costa. El terreno era propiedad del Cabildo de Restábal, quien lo vende al licenciado Morales por un total de veinte reales, un precio asequible por lo poco valioso del mismo. De hecho este motivo es el que esgrime para permitir la venta, calificando que no es conveniente ni provechoso para otra cosa más que para la construcción. Aun así estaba obligado a dar paso tanto a los vecinos colindantes como al ganado. La intención con que Morales compra el terreno queda de manifiesto en la escritura:

> *"…le vendemos a el dicho licenciado Cristoval de morales por quanto en el lavra una ermita del señor san Cristoval…*[6]*"*

La venta del solar se hace efectiva por manos del alcalde ordinario, Pedro González, y el corregidor, Gonzalo de Salazar, a fecha de 29 de septiembre de 1630. Por entonces, y hasta casi el siglo XX, este paraje se encontraba a las afueras de la población. De igual modo se deduce la cercanía de la ermita al pueblo de la referencia que hace el propio Cristóbal de Morales a la hora otorgar su testamento en 1631:

> "[…] *ffecho y otorgado este testamento en la casa junto a la ermita de Señor San Cristoval junto a el lugar de Rrestaval deste valle […]"*[7].

Tomás López, en su Diccionario geográfico de Andalucía de finales del XVIII, menciona la ermita de San Cristóbal situada a extramuros del núcleo, empleando concretamente la expresión "*a distancia de un tiro de bala de fusil una ermita de San Cristóbal. Por medio del lugar pasa el camino Real que va de Granada para Motril. Y a la salida para esta última ciudad está la referida ermita*."[8].

Del proceso constructivo del edificio no se han rastreado datos algunos hasta el momento. Solamente conocemos que para comienzos de noviembre de 1631 la ermita ya se encontraba levantada, a expensas de su adecentamiento interior, así lo atestigua el propio promotor en su testamento:

> *"[…]Digo y declaro que yo e lavrado en este lugar para gloria y onrra de Dios nuestro señor una ermita yglesia del Señor San Cristoval y tengo ffecha e pagada su hechura para ella y junto a la dicha ermita e lavrado una casa en que yo vivo[…]"*[9]

---

[6] A.N.G. *El Licenciado Xpristobal de Morales venta contra el Qabildo de Restaval.* Protocolo de Restábal. 1630-1632. Pedro de Ledesma, fol. 1480 vto.
[7] A.N.G. *Testamento del vicario Cristóbal de Morales.* Protocolo de Restábal. 1630-1632. Notaría de Pedro de Ledesma, fol. 1464.
[8] López, 1990: p. 127.
[9] A.N.G. *Testamento del vicario Cristóbal de Morales.* Protocolo de Restábal. 1630-1632. Notaría de Pedro de Ledesma, fol. 1462 vto.



Fig. 3. Antigua ermita de San Cristóbal y casa de Cristóbal de Morales. Restábal. Foto: (I.P.R.)

Por tanto presumimos que el término de la obra se hallaría reciente. En tal caso en un periodo de trece meses, desde la compra del terreno, se habría levantado la ermita, junto con una casa colindante como vivienda para el propio Cristóbal de Morales. Dicha casa se construyó adosada a la cabecera de la ermita, sirviendo años después como casa del ermitaño, y de donde al parecer surgió el motivo de desacralización del templo. La sala principal mandó Morales que sirviese de hospedaje si algún arzobispo o visitador llegaba a la Parroquia. La casa se conserva habitada en la actualidad, aunque modificada en sus elementos más visibles.



Fig. 4. Fachada de la antigua ermita de San Cristóbal. Restábal. Foto: (I.P.R.)

La ermita es un edificio de planta rectangular, con unas medidas en su exterior de 5,40 metros en su fachada delantera, 10,40 metros en el lateral y 65 centímetros de grosor en sus muros. Los paramentos están realizados a base de cajones de tapial y mampostería, con esquinas de cantería. La cubierta interior debió ser lígnea, a base

de sencillos tirantes cubiertas por tablazón. Según testimonio de los actuales propietarios, la cubierta que ellos encontraron al adquirir el inmueble correspondía con esta tipología. Exteriormente se cubre a cuatro aguas.

La fachada principal, orientada hacia el núcleo de población y con una pequeña explanada de acceso, acoge tres elementos, posiblemente los únicos decorativos que presentase la ermita en su exterior. En la parte inferior, la entrada se enmarca por un arco de medio punto con dovelas de cantería. Se trata de vano de poco más de dos metros de altura y poca anchura o luz. Justo encima aparece una cornisa lisa, con una dimensión coincidente con el ancho del arco de acceso. Remata la composición actual una cartela en piedra con la inscripción latina que deja constancia de los datos relacionados con la erección de la ermita: el promotor, sus cargos como beneficiado y vicario; la dedicación al glorioso mártir San Cristóbal; y la época de su construcción mediante los nombres del arzobispo granadino Miguel Santos de San Pedro, en la sede granadina entre 1631 y 1633; Felipe IV como rey de España que fue desde 1621 a 1665 y la fecha de construcción, 1631. Algunos de estos datos quedan ilegibles por el mal estado de conservación de la piedra. Aun así se consigue descifrar la siguiente leyenda:

“ __ DE MORALES __ POPVLI ET ECLESIE DE SALERES BENEFICIATVS ET VALLis VICARIUS DICABAT GLORIOSSO MARTIRI BEATO XPOFORO I^{MO} ET R^{MO} DÑO AC DN MEO DNO MICHAELE SANTOS DE SAN Pº ARCHIEPO GR^{SI} AÑO DNI _16_ REGNANTE PHILIPPO __”



Fig. 5. Lápida conmemorativa. Antigua ermita de San Cristóbal. Restábal. Foto: (I.P.R.)

Debió ostentar un pequeño campanario o espadaña en que colocar una campana. Otras ermitas de la comarca, fechables en tiempo cercano, así lo manifiestan, caso de la de Cozvíjar con sencilla espadaña, o como la de San Sebastián de Albuñuelas con pequeña torre campanario adosada. Estructural y decorativamente presenta mayor similitud con la ermita patronal de Albuñuelas, de la que no se conoce datación, sobre todo en los elementos de su fachada. Es más posible la hipótesis de que pudiese haber tenido una pequeña espadaña, antes que una torre. Puesto que a la hora de reformar el edificio y adaptarlo a un uso particular, sería mucho más fácil eliminar un elemento de poca envergadura como es una espadaña, que una torre. Esta última al constituir un edificio en sí, aprovechable para cualquier uso espacial, cabe la posibilidad de que se hubiese mantenido en el tiempo por su funcionalidad.

3. LA IMAGEN DEL TITULAR, OBRA DE ALONSO DE MENA.

Una vez concluida la edificación del templo, faltaba dotarlo del elemento principal para el cual había sido concebida, una imagen de San Cristóbal para su culto y veneración. Para materializar este anhelo, Cristóbal de Morales recurrió a los servicios de uno de los más renombrados artífices del panorama escultórico granadino del momento, Alonso de Mena y Escalante (1587-1646)[10].

La hechura de la imagen estaba concluida cuando el donante otorga testamento a 3 de noviembre de 1631, como así lo afirma. Por tanto su ejecución es fechable en 1631. El costo total que percibiría Mena por dicho trabajo se concertó en cuarenta y ocho ducados. El primer pago fue de veinticinco ducados, dado en cuenta y mediante cédula firmada por Alonso de Mena y el pintor Francisco Ruiz. El resto se obligaba el vicario pagarlo de sus bienes, para lo cual había enviado una partida de dinero en los últimos días del agosto de 1631 al comisionado que tenía en Granada. Dicho comisionado, encargado realizar los pagos en la ciudad de Granada a Alonso de Mena fue Diego Montes, caballero veinticuatro del cabildo de la capital. Cristóbal de Morales mantuvo fluida correspondencia con Diego Montes, la cual parece quedar concluida a la fecha del testamento, ya que le da poder para cobrarse

[10] A.N.G. *Testamento del vicario Cristóbal de Morales.* Protocolo de Restábal. 1630-1632. Notaría de Pedro de Ledesma, fol. 1462 vto. (Vid. Apéndice documental).

lo que de este concepto le estuviera debiendo. Este periodo de comunicación debió corresponder con el mismo en que Alonso de Mena estuviese realizando la talla de San Cristóbal, a fin de que Montes informase a Morales del proceso de ejecución y de los pagos realizados. Aunque no se hace mención alguna del traslado de la imagen, si se puede presuponer inminente puesto que renglones más abajo lega dos cuadros de su propiedad para que se coloquen a ambos lados del altar del santo mártir en su ermita (vid. Apéndice documental).

En la firma del primer pago de la imagen de San Cristóbal a Alonso de Mena, aparece como firmante el nombre de Francisco Ruiz, mencionado como pintor. La presencia del nombre de un artífice de este gremio nos inclina a pensar en que pudiese ser el responsable de la policromía de la imagen de San Cristóbal. Más cuando el habitual colaborador con Mena para estos menesteres, Pedro de Raxis, había fallecido cinco años antes.

La efigie de San Cristóbal que nos ocupa era, puesto que desapareció en un incendio en 1965, una talla completa de estatura algo inferior al natural, a juzgar por el tamaño de la hornacina que lo acogió y por los documentos gráficos que se conservan y que nos permiten realizar un estudio de la imagen.



Fig. 6. *San Cristóbal* (desaparecido). Restábal. Alonso de Mena, 1631. Foto: cedida por Trinidad Márquez Molina.

Representaba la figura de San Cristóbal a modo de atlante, en el momento de cruzar el río con el Divino Infante sobre su hombro izquierdo. Precisamente es la

representación más habitual de la hagiografía de San Cristóbal. Es un momento concreto de parada del vadeo, en el que pregunta al Niño el porqué de su peso y del cansancio que su cargo le produce. Ello provoca la interactuación de ambas figuras. Se sujetaba el santo asido a una vara metálica en su mano derecha, mientras la izquierda la apoyaba sobre su cadera para reforzar el soporte de Jesús. El vencimiento del santo porteador se manifestaba perfectamente en el contraposto que hacía desplazar la cadera hacia su izquierda, adelantando la pierna derecha por la actitud caminante interrumpida. Este contraposto se completaba por la inclinación de la cabeza dirigiéndose al Niño Jesús, conformado una línea serpenteante. Este modelo lo observamos en otras obras relacionadas directamente con las gubias de Alonso de Mena, el más cercano el desaparecido *San Miguel* de Guadix, relacionado con el que Mena concertara en 1622. Homónimo a éste es el que se le atribuye en Pórtugos[11], con el que San Cristóbal presenta una posición muy similar. A colación de esta comparativa referenciamos otro *San Miguel*, el de parroquial de Murchas (Granada), y que presentamos en primicia como posible obra de Alonso de Mena, por sus amplias similitudes con los que hasta el momento se le han atribuido y documentado. La composición serpenteante, incluido el giro de la cabeza con elevada mirada, la encontramos en la efigie de *Pedro Americo* que aparece en la cúpula de la escalera del antiguo convento de la Merced de Granada, actual sede del MADOC. Esta hechura se atribuye a Alonso de Mena, datándolo en torno a 1628[12] o algunos años después, una fecha u otra cercanas a la datación de nuestro San Cristóbal, siendo relacionables ambas obras con un mismo modelo compositivo.

Se ataviaba la figura con túnica hasta las rodillas, cerrada por botonadura sobre el pecho y abierta hasta la cintura con las vueltas vistas, dejando ver otra prenda interna más clara. Las mangas se cortan poco más abajo de la sisa, cubriendo el brazo hasta casi el codo una camisa blanca remangada. La túnica presentaba un airoso movimiento de sus pliegues abundantes, en cierto modo provocado por el dinamismo de la propia imagen. Se cubría también con capa, dispuesta desde el hombro izquierdo desde donde se dejaba caer en vertical con dos grandes pliegues. Se terciaba por la espalda para rodear a la altura del muslo derecho con un amplio y voluminoso plegado que nos recuerda a los característicos perizomas de los crucifijos de Mena.

[11] Gila, 2013: p. 71.
[12] *Ibidem*, p. 112.

Se recoge a la altura de la cintura por una cinta que cruza verticalmente el torso desde el hombro, quedando el extremo de la prenda sobre la cadera, y sobre él se extiende y apoya la mano izquierda. Desconocemos la policromía que presentaban las prendas, puesto que los testimonios gráficos que nos han llegado no muestran color.



Fig. 7. *San Miguel Arcángel*. Murchas, Iglesia parroquial. Atribución a Alonso de Mena, siglo XVII. Foto: (I.P.R.)

La indumentaria que revestía a San Cristóbal permitía mostrar parte sus extremidades inferiores y superiores. Una anatomía fuerte y vigorosa, muy bien conseguida, que traslucía una amplia estructura ósea. Cierto es que la propia posición de la figura obligaba a representar una musculatura en tensión, tanto en piernas como en brazos, lógica durante la realización de un esfuerzo físico. Sus manos eran grandes y de largos dedos, especialmente en la que se apoyaba extendida sobre su cadera. La referida tensión muscular era visible de igual modo en su cuello, donde el giro de la cabeza hacia la figura del Niño Jesús permitió a Mena trabajar ambos músculos esternocleidomastoideos, que quedaban bastante visibles gracias a un amplio y despejado cuello de la túnica.

El rostro, por lo poco que se puede deducir de las fotografías, presentaba facciones algo duras aunque bien equilibradas. Un gesto expresivo a medio camino entre el dramatismo y la melancolía, a lo cual contribuía una mirada fija en el infante que llevaba en su hombro. Esta misma sensación se puede apreciar en otras imágenes vinculadas con Mena, caso del *San Francisco de Asís* del armario-relicario de la Capilla

Real, casi coetáneo de San Cristóbal, otro *San Francisco* atribuido de la Parroquia de Cúllar Vega, o incluso en imágenes pasionistas como el *Cristo flagelado* de Santa Fé. Llama poderosamente la atención en el conjunto de la cabeza el tratamiento del cabello, voluminoso y abundante, dispuesto en mechones rizados. Destaca el típico esquema compositivo de Alonso de Mena, elevando un mechón central y ampliando también sobre las sienes. La cabellera cubría todo la cabeza dejando visible la oreja derecha, mientras la barba poblada y prolongada, se resolvía a base de perfiles rectos.

La imagen del Niño Jesús aparecía sentada sobre el hombro derecho del santo, portando sobre su mano derecha el orbe, mientras con la otra tocaba la cabeza de su portador. Seguía los modelos prototípicos de Alonso de Mena a la hora de representar esta iconografía infantil. Un niño algo inexpresivo, de mirada frontal, menudas facciones, voluminosa cabellera y vestido de quebrados y abundantes pliegues. Una concepción un tanto arcaizante frente al dinamismo de aire manierista que representaba la figura del santo mártir.



Fig. 8. *San Cristóbal* (desaparecido). Restábal. Alonso de Mena, 1631. Foto: (I.P.R.)

Por entonces Alonso de Mena trabajaba, en los retablos-relicario que el Cabildo de la Capilla Real le había encargado en 1630. También en este momento, y desde 1626, tenía el encargo de realizar el ambicioso proyecto del Cabildo de la ciudad de Granada para el *Triunfo de la Inmaculada Concepción*. Lo cual lo mantenía como uno de los imagineros y retablistas de referencia del momento, estando ya en una etapa de madurez y plenitud del artista. También hay que tener presente que para entonces, el suyo, era el taller más activo y casi único en el campo escultórico

de Granada, tras la muerte de Rojas y Gaviria en las décadas inmediatamente anteriores. De ahí pudo surgir la inclinación de Cristóbal de Morales por este escultor a la hora de confiar tan alta empresa. Cabe la posibilidad de que uno de los elementos que condicionara dicha elección fuese la figura del caballero veinticuatro de la ciudad que se hizo cargo de hacer los pagos a Mena en nombre de Morales, Diego Montes. Desconocemos si la relación entre el veinticuatro y el comitente existía previa al encargo de San Cristóbal, pero si lo fue así no tendríamos duda alguna del asesoramiento favorable de este miembro del Cabildo granadino sobre Alonso de Mena al vicario restabeño. También pudo nuestro licenciado tener referencia de la obra escultórica de Alonso de Mena por piezas que pocos años antes había realizado para pueblos cercanos a Restábal. En primer lugar, y atendiendo a la cercanía geográfica, referenciamos el Crucificado de Albuñelas documentado en 1620, posiblemente a este periodo y autor corresponda la imagen patronal de dicha localidad, San Sebastián. Ya no sólo por la cercanía espacial a Restábal debió su vicario conocer la imagen albuñuelera, sino también porque en esta misma localidad residía su hermana Ana, con su marido e hijos, a los cuales el licenciado Morales parecía estar muy unido. Así parece ser según los bienes que les deja en sus dos testamentos y el encargo del cuidado de la ermita de San Cristóbal a estos sobrinos, Diego y Cristóbal, a lo su cuales nombra por patronos de la misma a su muerte.



Fig. 9. *San Sebastián.* Albuñuelas, Ermita de San Sebastián. Anónimo, siglo XVII. Foto: (I.P.R.)

Siguiendo en la misma comarca, en 1622 ejecuta la talla del titular de la Parroquia de Cozvíjar, *San Juan Bautista*, por encargo del alcalde ordinario[13]del pueblo.





Figs. 10 y 11. Hornacina y detalles decorativos. Restábal, antigua Ermita de San Cristóbal. Foto: (I.P.R.)

La hornacina que ocupaba la imagen de San Cristóbal, hasta su traslado al templo parroquial, se sitúa presidiendo el testero de la cabecera. En la actualidad se conserva la decoración del espacio interior de la hornacina, realizadas en yeso. El fondo se reviste principalmente con una gran venera plana en la parte superior. La línea de imposta queda recorrida por un listón de formas rectangulares. En las jambas se dispone la alternancia de dos elementos, estrellas y rectángulos. En el arco alterna puntas de diamante con cuadrados, y una estrella en la clave. Todos los motivos quedan insertos en espacios cajeados, rodeados de formas geométricas. Los recuadros con volutas salientes y el empleo de puntas de diamante, indiscutiblemente manieristas, son modelos cercanos que se pueden apreciar en programas decorativos de bóvedas y cúpulas de importante escaleras de la época. El empleo de puntas de diamante es un elemento muy recurrente y repetitivo en los diseños decorativos, especialmente retablísticos, de Alonso de Mena. En el plano exterior de la hornacina no se ha conservado rastro alguno de decoración, posiblemente la hubo para enmarcar tan digno espacio, aunque con toda probabilidad se perdió a la hora de

[13] *Ibid.*, p. 52.

tapiar la hornacina y enlucir el testero, o incluso durante la colocación del retablo a finales del XVIII. La decoración de este espacio bien pudo ser encargado al propio Alonso de Mena, a la par que la propia escultura del santo, dentro del programa de dignificación del espacio de su veneración. La hechura de estos motivos bien pudo ser directa de su mano, aunque siendo elementos de inferior categoría y destinados a un lugar de poca trascendencia, por lo recóndito del mismo, lo más probable es que se encargara de realizarlos algún miembro de su taller.

4. EL AÑO 1792: CENIT DEVOCIONAL Y PATRIMONIAL.

El siglo XVIII supuso para la ermita de San Cristóbal, así como para la iglesia parroquial de Santa María de Restábal, un florecimiento de las donaciones pías en forma de obras de arte, imágenes, retablos y ornamentos poblaron los espacios de culto, en especial el parroquial.

En el caso concreto de la ermita e imagen de San Cristóbal, pocos son los referentes de ampliación patrimonial, aunque no por ello menos importantes. La primera de ellas se trata de un juego en plata de diadema y potencias para San Cristóbal y el Niño, respectivamente. La donación fue realizada por don Andrés Saenz Diente, beneficiado de la iglesia parroquial. Aunque se desconoce el año concreto de la ofrenda, sabemos que el donante ocupaba su cargo ya en 1773, por lo que el hecho debió ocurrir en tiempo no muy lejano.

Sin duda, la cúspide de este auge patrimonial, fruto de la devoción de un pueblo, se alcanza a finales de la centuria setecentista, en 1792. Dos son los eventos de los que tenemos constancia que acontecen en este año en relación con la ermita y con su titular, uno de carácter eminentemente patrimonial y otro de institucional, guardando íntima relación entre ambos. El principal incremento patrimonial de la ermita patronal de Restábal, después de la hechura de su titular, fue la donación del retablo para albergar la imagen del mismo. Esta se llevó a cabo por los mayordomos de 1792, José de Vera y Antonio Fornieles, por entonces vecinos de Granada y con total probabilidad oriundos de Restábal. Legan a la ermita un retablo sin dorar con motivo de la función anual que se le dedicaba al santo. Así se recoge en el inventario parroquial de 1815, en el capítulo de retablos:

> *" Otro que está en la hermita de señor San Cristobal patrono de este pueblo donde esta colocado el santo, sin dorar; y lo donó a esta Cofradía Don Antonio Fornieles y don Jose de Vera, vecinos de la ciudad de Granada, en la función que como sus devotos le hicieron el año que pasó de mil setecientos noventa y dos, y de ello exigieron su correspondiente documento de José de Moya hermano mayor y Alonso Maroto su mayordomo; con la circunstancia de que se compusiese siempre que lo nece (143)/ sitara*."[14].

Resulta llamativo como los incrementos patrimoniales que se hacen a San Cristóbal, su culto y su ermita, eran entregados directamente por los donantes a la Hermandad sacramental del lugar para su guarda, custodia y conservación, cuando esta corporación ni tenía al santo por titular ni residía en su ermita. Como testimonio de ello los bienes relacionados con la ermita aparecen recogidos en los inventarios de la Hermandad, incluida la imagen del patrón. En el caso concreto del retablo la corporación sacramental se compromete con los mayordomos a cubrir las necesidades que esta pieza necesitara. Suponemos que debió correr con los gastos de una posterior policromía y dorado. De esta actuación no se ha rastreado gasto alguno en los documentos de la Hermandad conservados, si bien, si existen sobre otros retablos ubicados en el templo parroquial y también propiedad de la Hermandad, dorados y policromados en fechas cercanas.

También fue este un año de máximo esplendor para el común de la devoción del pueblo restabeño hacia San Cristóbal, ya que a fecha del 3 de junio fue nombrado oficialmente patrón de la localidad. El Cabildo y los vecinos refrendaban así la veneración que desde antaño le profesaban al glorioso protector de caminantes. En el acta notarial levantada a tal efecto, se deja constancia de la solicitud de fiesta, víspera y rezo que se quiere solicitar para su institución al arzobispo de Granada, y de cuyo proceso quedaron encargados los mayordomos de ese año, a la sazón donantes del retablo[15].

La figura de los mayordomos aparece ligada al culto patronal en Restábal ya desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Según los datos que se desprenden de las cuentas de la Hermandad del Santísimo, Ntra. Sra. del Rosario y Ánimas Benditas, los mayordomos de San Cristóbal se encargaban directamente de su culto, como lo

[14] A.P.R. *Libro de la Venerable Hermandad del Santisimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario y animas benditas dela parroquial iglesia del lugar de Restaval. 2º cuentas y algunos cabildos.* Inventario de 1815, fol. 143.

[15] Vid. Apéndice documental.

demuestran los gastos en cera para las funciones en su honor, y que compraban a dicha Hermandad. Estas funciones parecen ser traslado del santo a la parroquia, solemne función de iglesia y procesión[16]. El número de mayordomos solía ser dos y su renovación tenía carácter anual. En la actualidad es un grupo más amplio de vecinos, por barrios, los que se nombran mayordomos anuales y constituyen la mayordomía que organiza las fiestas patronales de San Cristóbal y la Virgen del Rosario en Diciembre.

5. AVATARES HISTÓRICOS DEL XIX: DESACRALIZACIÓN Y ABANDONO DE LA ERMITA.

Si el XVIII supuso para la ermita de San Cristóbal una centuria gloriosa, el siglo XIX se tornó desafortunado para la misma, casi desde principio a fin.

Es en 1805 cuando aparece la primera desavenencia documentada en torno a la ermita del patrón. Se origina dado que la casa del ermitaño, la que Cristóbal de Morales levantase como domicilio particular junto a la cabecera de la ermita, ostentaba una sala sobre el altar. El uso de dicha sala durante las celebraciones religiosas provocaba molestias a los fieles, uso que no remitía a pesar de las constantes llamadas al orden. Esta sala volverá aparecer como problemática tiempo después. Parece que ante esta situación se suspendieron las funciones litúrgicas en la ermita. En la publicación del Arzobispado de Granada sobre sus parroquias[17], Miguel López Rodríguez expone que fue en 1805 cuando la imagen de San Cristóbal se traslada a la iglesia parroquial, entonces de Santa María, cambiando esta su titularidad por la actual del patrón. Esta datación no corresponde con la realidad que otros documentos nos aportan. Según el inventario de bienes de la Hermandad del Santísimo de Restábal realizado en 15 de febrero de 1815[18], tanto la imagen de San Cristóbal como su retablo, continuaban por entonces en la citada ermita.

[16] A.P.R. *Libro de cabildos y asiento de hermanos 1775. Venerable Hermandad del Santísimo Sacramento, Ntra. Sra. del Rosario y Ánimas.* Fol. 33.
[17] López, 2002.
[18] A.P.R. *Libro de la Venerable Hermandad…. 2º cuentas y algunos cabildos.* Inventario de 1815, fol. 143.

La fecha exacta del traslado de la imagen a la iglesia parroquial no se conoce, pero sí barajamos una fecha aproximada. Según distintos informes presentados en 1867, este traslado y abandono de la ermita se produjo aproximadamente cuarenta años antes, en torno a 1827. Y el motivo expuesto en este caso es la voluntad de los vecinos[19]. En otro informe tomado quince días después, 16 de octubre, se esgrime que el motivo del abandono de la ermita fue las desavenencias entre el párroco y los mayordomos del momento, cuarenta años atrás. La fecha de cierre de la ermita al culto divino no parece muy lejana a 1830, puesto que desde el 15 de abril de 1841 tomaba propiedad de la ermita, casa y placeta Manuel Dámaso Gallegos, adquiridas a Francisco Ruiz Barrionuevo, vecino de Motril y apoderado de doña María Angustias de la Rosa, vecina de Granada. En un margen de catorce años registramos ya dos propietarios[20], Ruiz y Gallegos, este último mantuvo la propiedad, al menos de la casa, hasta 1868.



Fig.12. *San Cristóbal* en el *Retablo mayor* (desaparecidos) Restábal, Iglesia parroquial. Foto: (I.P.R.)

En 1867 se inicia un proceso de recuperación de la antigua ermita por parte del cura propio de la Parroquia de Restábal, el licenciado Francisco de Paula Sevilla, con la intención de volver a ponerla al culto, proyecto que ascendería a mil reales. Para entonces el altar y el púlpito estaban en estado ruinoso. Tras varios informes sobre el estado físico y legal de la ermita, se consigue alegar que ésta no aparece

[19] Archivo Histórico Diocesano de Granada (A.H.D.Gr.) *Pleito sobre la ermita de San Cristóbal de Restábal.* Leg. 51-F, pieza 2. Informe de 1 de octubre de 1867.

[20] *Ibidem*, Informe del Ayuntamiento constitucional de Restábal al señor Gobernador Civil de Granada. 1 de Marzo de 1868.

asentada en el Registro de la Propiedad de Órgiva, como propiedad de Manuel Gallegos, morador de la casa adyacente. En el mismo mes de octubre, se redacta un nuevo informe por parte del párroco[21], basado en testimonios de los ancianos del lugar, donde, se asevera que la llave de la ermita había sido entregada a Manuel Espadas por un antiguo coadjutor de la Parroquia, Juan Saenz Diente. La llave había pasado a manos del yerno de Espadas, José Fernández, quien la tenía entregada, no sabemos si en régimen de alquiler, a su mozo de servicio José González, habitante de dicha ermita a día 20 de febrero de 1868.

Tras todas las gestiones, un decreto del Gobernador Civil de la provincia de 3 de abril de 1868 ordena la entrega de la llave al sacerdote demandante, ya que dicha ermita quedaba excluida de la Ley General de Desamortización. Dicho decreto se hace efectivo un 29 de abril de 1868. La ermita vuelve a manos de la Parroquia.

Acto seguido el mismo sacerdote presenta queja al Gobernador Eclesiástico a cerca de la cámara que pisa sobre el altar, la misma que se mencionaba en 1805, que al parecer fue anulada en su momento y vuelta a abrir por el citado Manuel Gallegos. Se solicita se inste a la anulación de dicho espacio para poder celebrar dignamente el culto divino.

Los siguientes datos de este litigio no se registran hasta 1870. En el periodo de casi dos años la ermita permaneció en estado ruinoso, no siendo en ningún momento restituido su culto, aunque sí en propiedad eclesiástica. Sin más, y en contra de lo que la administración competente había alegado, la ermita se anuncia para subastar el 5 de mayo de 1870, en el Boletín Oficial de la Provincia. Subastada en Granada el 14 de Junio de 1870 y adquirida por Vicente Fernández Espada, su precio se remató tiempo después en 285 pesetas. La posible argucia empleada fue la de sacar a subasta el inmueble como "solar donde estuvo la ermita de San Cristóbal", eludiendo la existencia de la construcción. Tras la consiguiente reclamación del vicario Sevilla, y su negativa a entregar la llave de la ermita, se suceden dos informes contradictorios de la Administración Económica de la Provincia en cuanto a las propiedades. El primero, fechado a 8 de mayo de 1871, alega que Vicente Fernández sólo ha comprado el terreno adyacente, lo que se conocía la placeta, y que la propiedad de la ermita debiera seguir siendo de la Iglesia. A menos de un año, el 8

[21] *Ibid.* Informe del 16 de octubre de 1867. (Vid. Apéndice documental).

de abril de 1872, se expide otro informe en que se ratifica que la subasta ha sido del solar donde estuvo edificada la ermita y que por tanto no ha lugar el entorpecimiento del sacerdote del lugar para la entrega al nuevo propietario. De este modo la Justicia dictaminó el definitivo paso de la que fuese ermita del patrón de Restábal a manos particulares, afirmando con ello que fue una propiedad desamortizada. Con ese dictamen, desapareció por completo la posibilidad de que San Cristóbal volviese al lugar que en su honor se había levantado, para el que su imagen fue concebida y en el que se forjó su devoción.

Con la desacralización de la ermita, y traslado de la imagen a la Parroquia, llegó también el cambio de titularidad de la misma. Erigida en 1501 bajo la advocación de Santa María, es con la presencia definitiva del patrón entre sus muros cuando adquiere la titularidad de San Cristóbal. La imagen a su llegada ocupó el primer altar del lado de la Epístola, pasando en 1955 al primer piso de la calle derecha del retablo mayor, donde pereció entre las llamas en la noche del 2 de diciembre de 1965. Su imagen fue restituida en 1966 por una talla de Domingo Sánchez Mesa, que intenta recrear algunas características de la obra de Alonso de Mena, aunque imprimiendo siempre su sello personal de artista.



Fig. 13. *San Cristóbal*. Restábal, Iglesia parroquial. Domingo Sánchez Mesa, 1966. Foto: (I.P.R.)

6. INFLUENCIAS DE LA ERMITA SOBRE LA POBLACIÓN.

El emplazamiento de la ermita condicionó la creación de rituales religiosos de carácter urbano, en este caso procesional. Se observa como desde la iglesia parroquial

hasta la antigua ermita quedan restos de pequeñas cruces inscritas en círculos. Posibles vestigios de las estaciones de un vía-crucis que discurriría por las principales calles de la localidad hasta el siglo XX: Iglesia, Plaza de la Trinidad, Real y Ermita. Se convertiría así la ermita patronal en un renovado Gólgota, culmen de la vía sacra y a su vez de la devoción principal de los lugareños. Además, el hecho de estar situada esta ermita junto a una importante y transitada vía adquiere mayor significado, toda vez que San Cristóbal ha sido considerado popularmente desde antaño protector de caminantes y viajeros.

También propició, como suele ocurrir, la nomenclatura de las vías adyacentes. El barrio de viviendas que se levanta en el entorno del Camino Real y la antigua ermita, recibe precisamente el nombre de *barrio de la Ermita*. No tenemos constancia documental del momento en que se conforma este núcleo, existente al menos desde principios del siglo XX, pero creemos que su erección debió ser anterior a la desacralización de la ermita, ligado a la existencia de esta y del mencionado camino hacia la Costa. No en vano, si atendemos a los hallazgos documentales, la primera morada de que se tiene noticia en dicho emplazamiento es la propia que el vicario Cristóbal de Morales se levanta para sí junto a la ermita. Continuando con el nomenclátor de las vías adyacentes, la cuesta que enlaza el emplazamiento con el camino hacia Pinos del Valle (hoy Avenida de Andalucía) recibe también el nombre de *Cuesta de la Ermita*. Sin embargo es más llamativo como la presencia del edificio religioso se impuso sobre un nombre que ya venía dado desde antiguo, el de Camino Real. Como se ha mencionado, éste conforma la calle Real de Restábal, hasta salir del espacio urbano, donde recibe el citado nombre de Camino Real de Motril. Entre ambos tramos queda uno intermedio, el que discurre desde la confluencia con calle Fuente, en la Puerta del Mesón (antigua entrada al pueblo), hasta su salida al campo pasando por debajo de la ermita. Este tramo perdió de su nombre histórico de la vía comercia para recibir también el de *Calle Ermita*.

7. CONCLUSIÓN.

El somero estudio de la historia de esta ermita, su patrimonio y evolución, dejan de manifiesto como un espacio de carácter privado, llega a convertirse en propiedad de una amplia comunidad. También como una devoción particular puede

llegar a concitar la devoción de todo un pueblo y mantenerse a través de los siglos. De igual modo, y en sentido inverso, como un elemento que de la privacidad devocional pasa a encumbrarse en auge colectivo, puede caer rápidamente en el más hostil de los abandonos a causa de intereses meramente personales.

A la luz de los nuevos hallazgos, resulta innegable la labor de mecenazgo artístico que el licenciado Cristóbal de Morales ejerció sobre la Parroquia de Santa María de Restábal. No sorprendería en absoluto que su patrocinio fuese aún más prolijo en dicho templo, y que actuaciones del mismo tipo y calibre hubiese llevado a cabo también en la de Saleres, de donde era vicario. Por lo cual queda abierto un nuevo campo para la investigación local.

De igual modo se concluye la importancia que pudo tener el taller de Alonso de Mena en el elenco imaginero del Valle de Lecrín, Más teniendo en cuenta que las imágenes que alcanzaron el patronazgo en la zona baja de la comarca presentan cierto vínculo con su estética, sin obviar otras en segunda línea devocional de las que se ha dado alguna a conocer.

Y como no mencionar la importancia de los hallazgos documentales que se presentan para la historia de la gran devoción local. San Cristóbal propició una ermita, una imagen, un culto, una devoción, incluso un reconocimiento oficial, pero ante todo fue, es y será orgullo de un pueblo.

APENDICE DOCUMENTAL

Documento 1.

Escritura de venta de un solar entre el Cabildo de Restábal y el licenciado Cristóbal de Morales, para la levantar la ermita de San Cristóbal. 29 de septiembre de 1630.

A.N.G. Protocolo de Restábal. 1630-1632. Pedro de Ledesma. Fol. 1480 r.

"El Licenciado Xpristobal de Morales venta contra el Qabildo de Restaval. (nota marginal)/ Sepan quantos esta carta de venta e ttraspaso vieren como nos Pedro gonçalez alcalde hordinario deste dicho lugar e Vlas [ ] y Gonzalo de Salazar corregidor deste lugar de rrestaval del valle, por nosotros y en nombre de ellos e de los demás que en adelante fueren otorgamos que vendemos para agora e por siempre jamás al vicario Xpristobal de morales beneficiado deste dicho lugar un pedaco de peñascar ynutil e de poco valor que esta junto a el camino de motril arriba del camino alindando con haza de Antonia de alfaro e haza de maria de Vilches con condición que a de dejar paso y uso para las dichas hazas y pasaje para el ganado. El qual dicho pedazo (1180 r.) / le vendemos a el dicho licenciado Cristoval de morales por quanto en el lavra una ermita del señor san Cristoval y por que no es conviniente ni de provecho para otra cosa en precio e contra? de veinte rreales lo quales a de pagar a este cabildo ¿?? Fuere presente ¿?? Cada ¿? Se le pidan cuyo plaço desde luego es pagado para sele juntar por ellos y y lo vendemos el dicho pedaço por libre de zenso perpetuo y abierto y desta manera y en nombre del presente consejo confesamos que el dicho pedazo no vale mas de los dichos veinte (1180 vto.)/ reales e si mas valiese la demasía e mas valor en qualquier cantidad le hazemos en nombre deste consejo gracia e donación [ ] en el dicho nombre rrenunciamos […]"

Documento 2.

Testimonio del encargo de la imagen de San Cristóbal a Alonso de Mena y de la ejecución de la ermita. Testamento del licenciado Cristóbal de Morales. Restábal, 3 de noviembre de 1631.

A.P.G. Protocolo de Restábal. 1630-1632. Notaría de Pedro de Ledesma. Fols.1462r. -1463 r.

"Declaro que yo mande hazer una hechura del Señor San Cristoval para ponerle en la dicha ermita iglesia que a su devocion tengo ffecha el qual mande hazer alonso de mena esucltor vezino de Granada y para en quenta de quarenta y ocho ducados en que se conzerto le tengo dados veinte y cinco ducados como consta de una zedula de su letra y de francisco rruiz asi mismo pintor la qual tengo en mi poder. Mando que de mis vienes se le pague a el suso dicho alonso de mena, que diego montes veinticuatro de Granada dijere le lleve al dicho escultor rrespecto de que yo le envie poder a el susodicho veinte y quatro para que cobrase el tercio de fin

de agosto deste año (1462r.)/ de mil e setecientos e treinta y un años para que pagase a el dicho escultor lo quedaba deviendo de la hechura del dicho santo que lo que el dicho Diego Montes que le a pagado se pase por bueno y asimismo para que lo que dijere que yo le devo de las correspondencias que con el e tenido y si pareciere deversele algo se le pague de mis vienes.

Digo y declaro que yo e levrado en este lugar para gloria y onrra de Dios nuestro señor una ermita iglesia del Señor San Cristoval y tengo fecha e pagada su hechura para ella y junto a la dicha ermita e lavrado una casa en que yo vivo las quales mando a el beneficiado que fuere de la dicha iglesia deste lugar con calidad y condicion que el tal beneficiado el dia de señor San Cristoval tenga la dicha ermita abierta y limpia y aseada y asimismo todos los tales días del señor San Cristoval, y diga por mi anima e la de mis padres dos misas cantadas con sus rresponsos e vísperas en la dicha ermita la una de ellas al señor San Cristoval en su octava y la otra a nuestra señora el dia de su nacimiento y asimismo que mando (1462 vto.) / se ofreciere que venga a este lugar qualquier señor arcobispo e visitador el dicho beneficiado que fuere les aga llevar e de para que se ospeden la sala principal desta dicha casa. Y dejo e nombro por patrono a don Diego de Morales mi sobrino vecino de Granada y que si muriera a quien le suzeda como y sino tuviere sucesores a don Jacinto de Morales mi sobrino y a los que le suzedieren para que miren por esta dicha ermita y que se guarde y que se cumpla lo que por esta clausula mando y les encargo que ansi lo hagan lo quales quiero que se haga y cumpla.

Mando que dos quadros que tengo en mi casa que uno dellos es de santo tomas de Aquino y otro de un santo Cristo se pongan en la ermita del señor San Cristoval junto a el altar del. (1463)[…]"

Documento 3.

Nombramiento oficial de San Cristóbal como patrón de Restábal. 3 de junio de 1792.

A.N.G. Protocolo de Restábal 1790-1797. Notaría de Manuel Espada y Castillo. Fol. s/n.

" El Concejo y vecinos de este lugar de Restaval nombramiento de Patrono del Señor San Cristoval (reseña o brevete)/ Estando en la Sala Capitular deste lugar de Restaval oy tres de

Junio de milsetezientos noventa y dos su ministros Josef Peña y Martín Maroto, Mc^{s} Juan de Montoia y Juan de Gonzales Re?? Y Nicolas Gonzalez sindico personero concejo Justicia y Reximiento de este Lugar y don Manuel Candido Corona cura de la Yglesia de esta Parroquial y de la de Saleres su anejo habiendo concurrido Cecilio Molina, Francisco Enrriquez, Miguel de Tapia, Francisco de Aranda, Agustín dela Peña, Josef de Aranda Palomares, Atanasio Freile, don Manuel de Blanca y Ramos sacristan de esta Yglesia Parroquial, Juan Lozano, Felipe de Aranda y Josef de Moya y Baltazar Gonzales y Alonso Palomino y en este acto concurrió don Josef de Espada Saenz Diente alférez maior y rexidor perpetuo de este lugar y dicho Concejo y vecinos dijeron que por si y por nombre de todos los demas vecinos que de presente son y en adelante fueren de este referido lugar y por quienes prestaron voz y caucion de rato grato manente pacto y se halla este pueblo con la devoción inmemorial de venerar por su Patrono al Glorioso Martir Señor San Cristoval y aunque han practicado las oportunas dilixencias y para cerciorarse si este nombramiento esta hecho con las solemnidades prevenidas y por derecho no han encontrado documento que lo acredite y no queriendo continuar por mas tiempo en la espuesta duda han acordado de juntarse tratar y conferir sobre el particular y a dicho fin se ha citado ante diem del común de este lugar y congregado se ha acordado lo conveniente y para que sea con las formalidades que corresponden lo quieren (fol. r.)/ reducir a Ynstrumento pp^{a} (principal) y dirijiendose a su efecto confesando como confiesan la relacion antecedente por cierta y verdadera de que relevan su prueva en bastante forma y en la mejor que ha lugar en derecho ciertos y savedores de que en este caso les compete y por la presente otorgan que ratifican y aprueban el nombramiento de Patron que pueda estar hecho a favor del Señor San Cristoval y en caso de no estarlo de nuevo le nombran por tal con todas las formalidades y requisitos y firmezas que sean conducentes precisas y necesarias y piden y suplican al Yllustrisimo Señor Arzobispo de esta Diocesis se digne aprobar este nombramiento señalándole dia para su rezo, vigilia y fiesta y dando a dicho fin las providencias oportunas, para lo qual y hacerlo asi constar se saque testimonio de este ynstrumento y se entregue a los maiordomos actuales para la solicitud que va insinuada y asi lo acordaron mandaron y firmaron de dicho consejo y vecinos los que supieron siendo testigos Juan Gonzales m^{or} Manuel Fraile m^{or} y Luis Ruiz Tapia vecinos de este lugar a los quales y dicho consejo doy fee conozco. / (Firmas y rubricas) Alonso Maroto, Nicolas Gonzales, D. Manuel Corona, Josef Espada Saenz Diente, Josep Peña, Don Manuel de la Blanca, Cezilio Molina, Balthassar Gonzalez, Athanasio Freire, Francisco de Aranda, Joseph de Aranda, Juan Lozano, Francisco Enriquez, Felipe de Aranda /Antte mi escrivano Manuel Espada y Castillo".

Documento 4.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Legajo 51-F, pieza 2. S/f.

Informe del párroco de Restábal sobre el historial aportado por los vecinos a cerca de la ermita de San Cristóbal. 16 de octubre de 1867.

"En contestación al oficio de vuestra Señoría sobre informes a cerca de la Hermita de San Cristóbal: digo que según he podido tomarlos de algunos ancianos, resulta que por algunas cortas desavenencias entre el cura y mayordomos de aquel tiempo, hace como cuarenta años o algo más, pasó el Santo a la iglesia, quedando la Hermita en poder del cura. Pues la causa de estar hoy en poder de particulares (fol. r.) / es la condescendencia de los curas con don Manuel Espadas, para que se sirviese de ellas, y aun hoy mismo, este señor Arcalde estará pronto a entregar la llave segun me ha dicho luego que lo mande el señor Provisor […]".

Documento 5.

Archivo Histórico Diocesano de Granada. Legajo 51-F, pieza 2.

Informe de la Administración Económica de la Provincia de Granada. 8 de Abril de 1872. "Sobre que lo existente y subastado es un solar donde estuvo la ermita."

"Señor Jefe Economo = El 14 de Junio de 1870, expediente número 4924, fue subastado en esta capital y en el Juzgado de Órgiva, la finca urbana de menos cuantía número 825 del inventario del clero y 126 del de permutación consistente en un solar en Restábal en donde estuvo edificada la Hermita de San Cristóbal, en las afueras de dicho pueblo, sitio de la Majada de 40 varas cuadradas superficiales equivalentes a 04 metros y 10 decímetros con inclusión de un solar contiguo a su espalda y la placeta, lindando por sur y meridional con tierras de Manuel Gallegos, poniente y norte el camino y barranco. Adjudicándose por la Junta superior de ventas el 21 de agostos siguiente y satisfaciéndose el primer plazo de las 285 pesetas en que consistió el remate en 15 de marzo de 1871. = Consultado el expediente de tasación y venta, resulta del certificado espedido por los peritos (fol. recto) / en 21 de abril de 1865 estar conforme con el

anuncio publicado en el Boletín Oficial de esta provincia numero 245 fecha 5 de mayo de 1870, y por consiguiente es estravia la conducta del párroco de Restábal al oponerse a dar la posesión al comprador, mucho mas cuando la finca de que se trata esta comprendida en el cita numero 126 del inventario de permutación formado por el Clero […]"

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Gila Medina, Lázaro (2013): Alonso de Mena y Escalante 81587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras. En: Gila Medina, Lázaro (ed.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana.* Editorial Universidad de Granada, Granada.

Gómez-Moreno Calera, José Manuel. La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII. Alonso de Mena arquitecto, retablista y decorador. En: Gila Medina, Lázaro (ed.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana.* Editorial Universidad de Granada, Granada.

Jiménez Robles, María Luisa (2008). Iglesias y ermitas. En: Martín Gijón, Félix Manuel y Martín Padial, Francisco Manuel (coords.). *El Valle de Lecrín. Al sur de Granada.* Granada: Mancomunidad de municipios del Valle de Lecrín.

López Rodríguez, Miguel Ángel (2002): *Las parroquias de la Diócesis de Granada (1501-2001).* Granada: Arzobispado.

López, Tomás. *Diccionario geográfico de Andalucía.* Vol. 4. Edición fascimil Granada: Don Quijote, 1990.

Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España.* Valladolid: Ámbito, 1997.

SIMBOLOGÍA DE LAS LETANÍAS LAURETANAS Y SU CASUÍSTICA EN EL ARZOBISPADO DE GRANADA

José Antonio Peinado Guzmán, ***Universidad de Granada***

Al abordar el asunto de la simbología inmaculista y de las denominadas letanías lauretanas[1], hemos de tener en cuenta que tienen su fundamento, principalmente, en el libro del *Cantar de los Cantares*. La interpretación tipológica y alegórica que los Santos Padres hicieron de estos textos, han sido primordiales para la fijación de esta iconografía. Todos estos símbolos se terminarían plasmando en un prototipo iconográfico inmaculista denominado la *"Tota pulchra"*. Si bien, en los comienzos, este modelo, a modo narrativo, colocaba estas alegorías alrededor de la imagen de la Virgen, conforme se fue consolidando el prototipo de la Inmaculada Concepción que terminó estableciéndose, estos elementos pasaron a formar parte del paisaje y del fondo de las obras.

Las palabras del *Cantar de los Cantares*, en su origen un pasaje poético amoroso y erótico, fueron reinterpretadas por la patrística y aplicadas a María de modo figurado. En los primeros siglos del cristianismo, los Santos Padres, en un clima de devoción creciente, fueron plasmando todas estas imágenes y alegorías en himnos litúrgicos, homilías y cartas. Ese fervor se fue incrementando conforme fueron apareciendo las diferentes fiestas relacionadas con la Virgen: Nacimiento, Presentación en el Templo, Anunciación, Visitación, Dormición… Todas estas festividades no pretendían enaltecer la figura de la Madre de Dios de modo aislado, sino que se insertaban en la teología del momento, que enraizaba fuertemente en la cristología y la eclesiología.

Las metáforas que aparecen en la Biblia, al igual que son vistas por la patrística como prefiguraciones de Cristo, son también contempladas en sentido mariano. Y es que para estos escritores, la Sagrada Escritura posee una unidad. Del mismo modo que el Nuevo Testamento habla del Antiguo, éste anticipaba en sus profecías al Salvador. Cabe aquí recordar la famosa sentencia de San Agustín *"In veteri testamento*

[1] Una información más extensa sobre este asunto en Peinado, 2012: pp. 483-514.

novum latet, in novo vetus patet". Esta frase que alude a la unión de ambos testamentos, se refleja asimismo en las palabras de San Pablo: *"Todo esto les acontecía en figura, y fue escrito para aviso de los que hemos llegado a la plenitud de los tiempos"*[2]. De ahí que en su literatura se prodiguen tantos símiles, metáforas y alegorías basadas en el Antiguo Testamento aplicadas tanto a Cristo como a la Virgen[3].

Estas metáforas fueron recogidas, posteriormente en letanías. La letanía es en sí un modo antiguo de oración, basado en la repetición constante de unas determinadas fórmulas. Ya el pueblo de Israel utilizaba este tipo de rezos en sus sinagogas, en concreto, en las dieciocho bendiciones que diariamente recitaban. San Pablo, en sus escritos, hace referencia a esta costumbre[4]. Asimismo, tanto la cultura pagana como los Santos Padres, siguieron usando este tipo de plegaria. Poseemos testimonios tanto de San Clemente Romano, como en la Carta de San Policarpo o las actas de su martirio. San Gregorio Magno compuso en el año 592 las llamadas *Letanías Mayores*. Aplicadas ya a la Virgen María, el testimonio más antiguo que conocemos lo encontramos en un Misal de Maguncia del siglo XII. La letanía mariana que actualmente se usa, la conocida como *Letanía Lauretana*, recibe su denominación del santuario de Loreto, en Italia, de donde procede[5]. Fue aprobada por Sixto V para toda la Iglesia en 1587. En 1597, el cardenal Francisco de Toledo las introdujo en Santa María la Mayor de Roma, siendo cantadas en dicho templo en las fiestas de la Virgen y los sábados desde 1613. La característica principal de esta oración es su función intercesora o de súplica[6].

Todas estas imágenes plasmadas en letanías, tras la patrística, tuvieron un especial desarrollo en el Medievo. Esta figuración tipológica fue muy representada en libros al uso como la conocida *Biblia pauperum*, del siglo XIV, quizás el primer gran escrito de este modelo[7]. Otro texto de referencia es el *Speculum humanae*

---

[2] 1Co. 10, 11.
[3] Elizondo, 1995: pp. 389-391.
[4] *"Ante todo recomiendo que se hagan plegarias, oraciones, súplicas y acciones de gracias por todos los hombres; por los reyes y por todos los constituidos en autoridad, para que podamos vivir una vida tranquila y apacible con toda piedad y dignidad".* 1Tim. 2, 1s.
[5] Aunque las letanías que terminaron imponiéndose fueron las lauretanas, existían otros tres tipos más: las venecianas, las deprecatorias y las de Maguncia. Besutti, 1988: p. 1054.
[6] Pérez Pérez, 2004: p. 74.
[7] La Biblia de los pobres, llamada así por haber sido escrita para los "pobres clérigos" que no podían permitirse el lujo comprar una Biblia completa, fue escrita en su origen en torno al siglo XI, datándose los manuscritos más antiguos en torno al 1300. Se destacan de esta obra su cantidad de concordancias. Réau, 2000b: p. 234.

salvationis, de origen dominicano, escrito en torno a 1324. Pero quizás, los libros más importantes en el desarrollo de estas metáforas, sean el *Concordantiae caritatis*, escrita por el Abad Ulrico a mediados del siglo XIV, y el famoso *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, del dominico Francisco de Retz, escrito en torno a 1400 (según Réau, publicado en 1417). Sendas obras profundizan en esta concordancia e interpretación tipológica, mostrándose muy prolíficas y abundantes en imágenes[8]. En siglos posteriores alcanzarían mucha popularidad gracias a las ilustraciones de los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber en la obra de Francisco Xavier Dornn en 1742. Igualmente estos símbolos marianos irán apareciendo en las llamadas *mariologías*, esto es, textos que defendían tanto la virginidad como la concepción inmaculada de la Virgen. En ellas, la figura de María aparece rodeada de estas alegorías. Ejemplo de esto es el libro del cartujo Fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglificos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Mysterio de la Inmaculada Cocepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra*, escrito entre 1653 y 1654. Esta obra está dedicada exclusivamente a los símbolos de la Inmaculada[9].

Así pues, y según lo dicho, veamos el significado de las diferentes letanías y su casuística en el entorno granadino.

LA FUENTE: *"Fuente de los huertos, pozo de aguas vivas, corrientes que del Líbano fluyen"*[10].

Según la tradición, en el paraíso terrenal existían cuatro ríos que partían de un centro, esto es, del mismo pie del Árbol de la Vida. Esta fuente u origen de todo es considerada la *fons iuventutis*, imagen de la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias[11]. Asimismo, la fuente tiene connotaciones de tipo sexual, ya que es alegoría de la fecundidad femenina, además de asemejarse a la sabiduría[12].

---

[8] Trens, 1946: pp. 150-151 y Réau, 2000b: pp. 234-236.
[9] Escalera Pérez, 2005: p. 44.
[10] Cant. 4, 15.
[11] Cirlot, 2002: p. 216.
[12] Revilla, 2007: p. 257. Idénticos paralelismos encontramos en: Chevalier y Gheerbrant, 1999: pp. 515-517.

Este símbolo aplicado a María es interpretado como un elemento vivificador y purificador[13]. El agua es madre y matriz en la tradición judía. Es el origen de la creación. De igual modo, la Virgen es fuente de una nueva vida[14]. De su maternidad divina ha brotado para la humanidad la verdadera vida: Jesucristo.

De este modo, Teodoto de Ancira, escritor del siglo V, dirá de María lo siguiente: *"Salve, limpísima fuente del agua que da la vida"*[15].

Ejemplos granadinos[16] encontramos en la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar, en el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Catalina de Zafra, en la iglesia de La Encarnación de Loja (altar de la Virgen de la Luz), en las cajoneras de la sacristía de la Catedral de Granada, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte, en el altar de la iglesia del convento de las Agustinas Recoletas de Sto. Tomás de Villanueva, en el altar del convento de San Bernardo, en la iglesia del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia o en el Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada.






Fig. 1. Letanía lauretana de las cajoneras de la sacristía de la Catedral de Granada. Fuente. Siglo XVIII. Fig. 2. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacromonte. Fig. 3. Letanía de la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar. Fuente. Siglo XVIII. Fig. 4. Letanía lauretana del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia. Fuente. Siglo XVIII. Fotos: J. A. Peinado Guzmán (J. A. P. G.)

LA PUERTA: *"Y asustado dijo: «¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!»"*[17].

De esta imagen podemos sacar dos interpretaciones. Por un lado, María sería la puerta del Cielo por donde ha venido a nosotros el Salvador, a la vez que también

[13] Pérez Pérez, 2004: p. 74.
[14] López Pérez, 1995: p. 381.
[15] Teodoto de Ancira, 1859: col. 1394.
[16] Sobre los diferentes ejemplos granadinos de letanías lauretanas: Peinado, 2012: pp. 1028-1052.
[17] Gen. 28, 17.

es la puerta que nos conduce a Él. En el profeta Ezequiel encontramos la referencia de *"puerta cerrada del templo"*[18] que la patrística interpretó como símbolo de su maternidad virginal[19]. De hecho, San Jerónimo, en su obra *Apologético a Pammaquio,* afirmará de la Virgen: *"Esta es la puerta oriental de Ezequiel, que oculta en sí o saca fuera al santo de los santos, por la que entra y sale el Sol de Justicia"*[20].

Hesiquio de Jerusalén, en el siglo V, es de los primeros autores que compara a María con la imagen de la puerta:

> *"Otro [profeta] te llamó Puerta cerrada, pero además puerta que da hacia el Oriente. En efecto, tú hiciste que entrara el Rey de las puertas cerradas y también lo hiciste salir. Por esta razón te llamó Puerta, porque fuiste la puerta de la presente vida para el Unigénito de Dios. Puerta además situada hacia el Oriente, puesto que desde tu seno, como de un tálamo real, apareció la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene al mundo. Tú llevaste dentro de ti al Rey de las puertas cerradas y lo condujiste hacia fuera: el Rey de la gloria no abrió las puertas de tu seno ni aflojó los vínculos de tu virginidad, ni al ser concebido ni al ser dado a luz"*[21].

También San Ambrosio, a finales del siglo IV, cita claramente esta idea: *"¿Qué puerta es ésta, sino María, que permanece cerrada por ser Virgen? Por tanto esta puerta fue María, a través de la cual Cristo vino a este mundo"*[22].

La puerta es también símbolo de lo femenino según algunos autores[23]. Es igualmente imagen del tránsito, del paso de un lugar a otro, de un estado a otro, de la muerte a la vida, del pecado a la virtud[24]. Pero no sólo es un simple acceso, sino que también evoca el espacio que esconde tras ella, por tanto, es una alusión al poder misterioso, al secreto que esconde[25].

Ejemplos granadinos encontramos en el altar del convento de las Agustinas Recoletas de Sto. Tomás de Villanueva, en el altar del convento de San Bernardo y en la iglesia de La Encarnación de Loja (altar de la Virgen de la Luz).

---

[18] *"Me volvió después hacia el pórtico exterior del santuario, que miraba a oriente. Estaba cerrado. Y Yahvé me dijo: Este pórtico permanecerá cerrado. No se le abrirá, y nadie pasará por él, porque por él ha pasado Yahvé, el Dios de Israel. Quedará, pues, cerrado".* Ez. 44, 1s.
[19] Pérez Pérez, 2004: p. 74.
[20] San Jerónimo, 1962: p. 375.
[21] Hesiquio de Jerusalén, 1860: col. 1463.
[22] San Ambrosio, 1845: lib. I, col. 320.
[23] Cirlot, 2002: p. 379.
[24] Revilla, 2007: p. 497.
[25] Biedermann, 1993: p. 384. Más en: Chevalier y Gheerbrant, 1999: pp. 855-858.





Fig. 5. Letanía lauretana del altar del convento de San Bernardo. Puerta. Siglo XVIII. Fig. 6. Letanía lauretana del convento de las Agustinas Recoletas de Sto. Tomás de Villanueva. Puerta. Siglo XVIII. Fig. 7. Letanía lauretana de la iglesia de La Encarnación de Loja. Altar de la Virgen de la Luz. Puerta. Siglo XVIII. Fotos: (J. A. P. G.)

EL ESPEJO: *"Es un espejo de la luz eterna, un espejo sin mancha de la actividad de Dios, una imagen de su bondad"*[26].

Uno de los títulos de la Letanía Lauretana es el de *"Espejo de Justicia"*. Ello quiere expresar que María refleja la santidad divina, es decir, la perfección. En María *"se reflejó y se reprodujo Dios por medio de su fiel trasunto Jesús sin herir y alterar el espejo mismo"*[27]. Asimismo, este elemento se le suele relacionar con el alma y el reflejo que ésta produce. Por tanto, vendría a ser una de las caras de la verdad. Otros significados que se le asocian es el de la armonía; en la adivinación es un medio para preguntar a los espíritus. Igualmente, por su complejidad, aludiría a la conciencia, la verdad, la claridad y la inteligencia divina[28]. Finalmente, en la mística musulmana también se lo asocia con el alma[29].

San Andrés de Creta, escritor del siglo VIII, en una de sus homilías ensalza a la Virgen haciendo uso de dicha metáfora:

> *"¡Salve, espejo de un conocimiento profundo y anticipado, a través del cual los insignes profetas, iluminados por el Espíritu Santo, vieron místicamente el acercamiento a nosotros de la ilimitada fuerza de Dios!"*[30].

[26] Sab. 7, 26.
[27] Biedermann, 1993: p. 179.
[28] Becker, 2003: p. 128. Más sobre el tema en: Chevalier y Gheerbrant, 1999: pp. 474-477.
[29] Pérez Pérez, 2004: pp. 75-76. Similar idea encontramos en: Pons, 2001: pp. 86-88.
[30] San Andrés de Creta, 1995a: p. 107.

En otra homilía, también afirmará lo siguiente: *"Ella es el espejo espiritual del resplandor del Padre"*[31].

Ejemplos granadinos de esto encontramos en la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias, en la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte, en el altar del convento de las Agustinas Recoletas de Sto. Tomás de Villanueva, en el camarín de la iglesia de La Inmaculada de Alhendín y en la iglesia de La Encarnación de Loja (altar de la Virgen de la Luz).






Fig. 8. Letanía lauretana de la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias. Espejo. Fig. 9. Letanía lauretana de la sacristía de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Espejo. Alonso de Mena, siglo XVII. Fig. 10. Letanía lauretana del camarín de la iglesia de La Inmaculada de Alhendín. Detalle del Espejo. Fig. 11. Letanía lauretana de la iglesia de La Encarnación de Loja. Altar de la Virgen de la Luz. Espejo. Siglo XVIII. Fotos: (J. A. P. G.)

LA PALMERA: *"Como palmera me he elevado en Engadí"*[32]. *"Florece el justo como la palmera"*[33].

En líneas generales, los árboles, por su verdor y su vida, suelen tener un significado relacionado con la esperanza de salvación. Igualmente, recordando los sucesos de la Pasión de Cristo, los habitantes de Jerusalén aclamaron a Jesús a la entrada de la ciudad con palmas, en señal de triunfo y de victoria. En ese sentido, evocan la ascensión, regeneración e inmortalidad[34]. Asimismo, no podemos olvidar que la palmera era uno de los árboles que existían en el paraíso. Iconográficamente, en la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén, suele aparecer este elemento. Viene a interpretarse como una alegoría de la justicia. De hecho, en la obra mística

[31] San Andrés de Creta, 1995b: p. 140.
[32] Ecclo. 24, 14.
[33] Sal. 92, 13.
[34] Chevalier y Gheerbrant, 1999: p. 796. Por analogía, es símbolo de la resurrección. Becker, 2003: p. 247.

escrita en griego en el siglo XI *Jardín Simbólico*, la palmera viene también asociada con la justicia.

Con el tiempo, la Iglesia adoptó la Justicia como una de las siete virtudes. De igual modo que el hombre recto se eleva hacia el cielo, la palmera, con su tronco derecho, se levanta sobre el suelo recta y a gran altura. Sus frutos, tardíos en nacer, son imagen de la tardanza de los premios de la justicia en llegar al virtuoso. La aspereza de su tronco evoca a la justicia en su función de aplicar un castigo. La palmera, al igual que la justicia, no puede perder su follaje, pues perdería su perfección. Finalmente, si la Justicia necesita beber de la fuente de la Sagrada Escritura, la palmera ha de estar cercana al agua para subsistir[35].

Otras alegorías sobre la palmera hacen referencia a la fecundidad. Esta significación procede del sufismo, de donde parece ser que se extrapoló al cristianismo[36]. La Virgen es simbolizada por la palmera ya que ella es imagen del triunfo de la salvación de Dios, de su esperanza y de su justicia. María, de forma anticipada a todo cristiano, goza de esos frutos de salvación.

Siguiendo esa línea, San Germán de Constantinopla, en el siglo VIII, escribe estas palabras con motivo de la fiesta de la Dormición de la Virgen:

> *"Con gozo prepara [María] lo que se relaciona con su partida, divulga la noticia de su traspaso, manifiesta lo que le ha anunciado un ángel y enseña el trofeo que se le ha entregado. Se trata de una palma, símbolo de la victoria sobre la muerte y figura de la vida inmarcesible"*[37].

Ejemplos granadinos de esto encontramos en la iglesia de La Inmaculada de Dúrcal, en la sacristía de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte, en las puertas de la sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Zubia, en el altar del convento de las Agustinas Recoletas de Sto. Tomás de Villanueva, en el altar del convento de San Bernardo, en la iglesia del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia, en el Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada, en la iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios de Pulianillas y en la iglesia de La Encarnación de Loja (altar de la Virgen de la Luz).

---

35 Pérez Pérez, 2004: pp. 76-78.
36 Revilla, 2007: p. 457.
37 San Germán de Constantinopla, 2001b: p. 137-138.

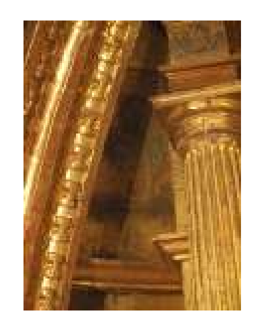
   

Fig. 12. Letanía lauretana de la iglesia de La Inmaculada de Dúrcal. Palmera. Siglo XVIII. Fig. 13. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacromonte. Palmera. Fig. 14. Letanía lauretana de las puertas de la sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Zubia. Palmera. Fig. 15. Letanía lauretana del altar del convento de San Bernardo. Palmera. Siglo XVIII. Fotos: (J. A. P. G.)

EL POZO: *"…pozo de aguas vivas"*[38].

Encontramos aquí una nueva metáfora del agua con sus ricos matices: agua de vida, vivificadora, que concede a la humanidad la salvación[39]. No olvidemos la importancia que para aquella cultura semita nómada tenía la posibilidad de tener cerca un pozo, en el entorno desértico en que habitaban. Por su importancia era un lugar de encuentro[40]. La trascendencia del agua y de su significado vital, en este contexto se incrementa aún más. Era pues símbolo de la abundancia y de la fuente de vida[41]. María sería ese pozo, en el sentido en que ella contuvo en su seno a la verdadera agua que da la vida.

De este modo, Crísipo de Jerusalén, autor del siglo V, retomando la cita del *Cantar de los Cantares*, exalta a la Virgen de este modo: *"Alégrate, pozo del agua siempre viva"*[42].

Ejemplos granadinos de esto encontramos en el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Catalina de Zafra, en el altar del convento de San Bernardo, en el convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia y en el Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada.

[38] Cant. 4, 15.
[39] Pérez Pérez, 2004: p. 79. También en: Cirlot, 2002: p. 375.
[40] Revilla, 2007: p. 489.
[41] Chevalier y Gheerbrant, 1999: p. 849.
[42] Crísipo de Jerusalén, 1925: p. 337.



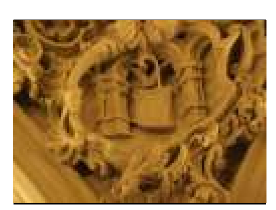



Fig. 16. Letanía del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Catalina de Zafra. Pozo y Torre de David. Fig. 17. Letanía lauretana del altar del convento de San Bernardo. Pozo. Siglo XVIII. Fig. 18. Letanía lauretana del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia. Pozo. Siglo XVIII. Fig. 19. Letanía lauretana del Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada. Pozo. Fotos: (J. A. P. G.)

LA TORRE: *"Tu cuello, la torre de David, erigida para trofeos"*[43].

Como algún autor señala, "*la torre del alcázar en el que se instaló el rey David cuando conquistó Jerusalén, fue símbolo de su poder y expresión de singular dignidad y hermosura. La invocación a María como torre de David alude a su belleza espiritual, a su firmeza en la fe y a su dignidad de Madre del Mesías"*[44]. Asimismo, la Virgen vendría a ser la torre que el Rey se escogió para mostrar en ella todos sus trofeos. Algún autor afirma que María es *"Torre de David"*, porque es el vaso incorrupto que ha continuado el linaje de aquel rey[45]. Ella, al igual que el cuello, es el nexo entre la cabeza y el cuerpo, esto es, entre Cristo y los hombres[46]. Aplicado a María, es también imagen de la ascensión[47].

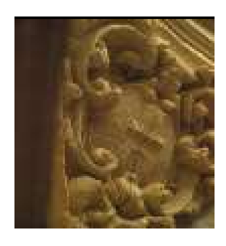





Fig. 20. Letanía lauretana de la sacristía de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Torre de David. Alonso de Mena, siglo XVII. Fig. 21. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Torre. Fig. 22. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Torre. Fig. 23. Letanía lauretana del altar del convento de San Bernardo. Torre. Fotos: (J. A. P. G.)

[43] Cant. 4, 4.
[44] Pérez Pérez, 2004: p. 80.
[45] Becker, 2003: p. 318.
[46] Rey Ballesteros, 2003: p. 118. Semejante idea en: Pons, 2001: pp. 107-109.
[47] Chevalier y Gheerbrant, 1999: p. 1006.

Germán de Constantinopla llamará a la Virgen *"sólida muralla"*, *"fortaleza inexpugnable"*, *"trinchera protegida"* y *"fuerte torre de defensa"*[48]. Además de estos calificativos, en una de sus homilías pronuncia la siguiente oración: *"Concede la corona triunfal de la victoria y rodea con la fuerza de tu protección a esta ciudad tuya, que te considera como su torre y fundamento"*[49].

Ejemplos de esto los encontramos en la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte en dos ocasiones y en el altar del convento de San Bernardo.

EL LIRIO: *"Como lirio entre los cardos, así es amada entre las mozas"*[50].

Tanto los lirios como las azucenas, vienen a significar su ser virginal y su concepción sin mancha de pecado. El lirio entre cardos es una metáfora de la pureza de María, que sobresale entre un mundo inundado por el pecado[51]. Esa blancura es imagen de la belleza espiritual de la Virgen. De este modo, los pétalos abiertos hacia lo alto son una referencia a su apertura a Dios Padre. Los que abren a los costados aluden a su *"maternidad generosa y esencialmente misionera"*. Todos los pétalos forman una sola flor, imagen de la fraternidad.[52] Según el pensamiento de San Bernardo, el lirio de María no es el lirio cultivado y mimado de los jardines, sino el lirio de los valles, silvestre, que brota y florece sin intervención de la mano del hombre[53].

Asimismo, el lirio en la tradición bíblica es símbolo de elección; la elección del ser amado. De igual modo, la azucena vendría a simbolizar el abandono a la voluntad de Dios, a la Providencia, que cuida de las necesidades de sus escogidos[54]. Este ejemplo viene a ser muy apropiado para asociarlo a la Virgen. Finalmente, también sería una evocación del Árbol de la Vida[55].

[48] San Germán de Constantinopla, 2001b: p. 126.
[49] San Germán de Constantinopla, 2001a: p. 64.
[50] Cant. 2, 2.
[51] Rey Ballesteros, 2003: p. 117.
[52] Pérez Pérez, 2004: p. 80.
[53] Citado en: Trens, 1946: p. 555.
[54] López Pérez, 1995: p. 379.
[55] Chevalier y Gheerbrant, 1999: p. 652.

El Himno *Akathistos,* un texto a caballo entre los siglos IV y V, es uno de los primeros escritos en los que aparece la imagen de la azucena: *"Salve, azucena de intacta belleza"*[56].

De igual modo, Venancio Fortunato, autor del siglo VI, compara la belleza de María con la de las flores del siguiente modo: *"Eres la más hermosa de las rosas y tu candor es muy superior al de los lirios. Tú eres la nueva flor de la tierra que el cielo cultiva desde lo alto"*[57].

Ejemplos de esto encontramos en las cuevas de la abadía del Sacro Monte, en el Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada, en la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar, en la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias, en el altar del convento de las Agustinas Recoletas de Santo Tomás de Villanueva o en el convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia.

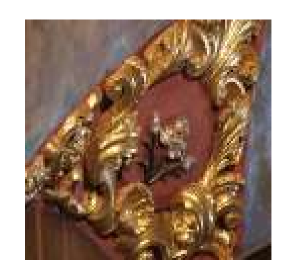
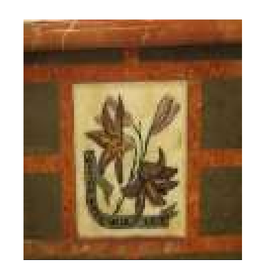





Fig. 24. Letanía de la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar. Lirio. Fig. 25. Letanía lauretana de la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias. Lirio. Fig. 26. Letanía lauretana del altar del convento de las Agustinas Recoletas de Santo Tomás de Villanueva. Lirio. Siglo XVIII. Fig. 27. Letanía lauretana del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia. Lirio. Siglo XVIII. Fotos: (J. A. P. G.)

LA ROSA: *"…como plantel de rosas en Jericó"*[58].

San Buenaventura, allá por el tercer cuarto del siglo XIII, en su obra *La vid mística*, relaciona la rosa con la caridad, dándole un tinte de Pasión:

> *"Para explicar esta palabra es necesario entretejer la rosa de la pasión y la rosa de la caridad, a fin de que la rosa de la caridad arda en la pasión, y la rosa de la pasión se inflame en el fuego de la caridad. Tanto nos amó nuestro Amante que, forzado del ardor de la caridad, dio consigo en las llamas de la pasión y entregó su alma a la muerte y muerte de cruz (…)*

[56] "Himno Akathistos", 1860: col. 1342.
[57] Venancio Fortunato, 1862: col. 281.
[58] Ecclo. 24, 14.

Pues cuanto padeció Jesús en su vida mortal, todo pertenece a la púrpura encendida de la rosa de la pasión; si bien esta rosa se coloreó señaladamente con las frecuentes efusiones de sangre sacratísima"[59].

Sedulio, autor del siglo V, nos ofrece una imagen bellísima aplicada a la Virgen María en este contexto:

"Y así como la tierna rosa que brota entre punzantes espinas no tiene nada que pueda causar una herida y su belleza oscurece el tallo del que brotó, así, Santa María, nacida de la estirpe de Eva, como nueva virgen, elimina la culpa de la virgen antigua"[60].

Dante, en la *Divina Comedia*, también asocia esta flor con la Virgen:

"La rosa en que encarnó el Verbo divino

aquí está, con los lirios que, fragantes,

marcaron con su olor el buen camino"[61].



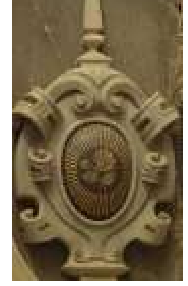



Fig. 28. Letanía lauretana de la sacristía de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Rosa. Alonso de Mena, siglo XVII. Fig. 29. Letanía lauretana de las cajoneras de la sacristía de la Catedral de Granada. Rosa. Siglo XVIII. Fig. 30. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Rosa. Fig. 31. Letanía lauretana del Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada. Rosa. Fotos: (J. A. P. G.)

Considerada la reina de las flores, es símbolo de caridad porque ésta es la reina de las virtudes[62]. Asimismo, la rosa desnuda de hojas, únicamente con las espinas, suele ser considerada un símbolo de Pasión, de dolor: es el rosal despojado por la pena[63]. De igual modo, es imagen de la copa que recoge la sangre de Cristo. Por

[59] San Buenaventura, 1967: pp. 494-495.
[60] Sedulio, 1846: II, col. 596.
[61] Alighieri, 1983: Paraíso, Canto XXIII, p. 569.
[62] Pérez Pérez, 2004: p. 81.
[63] Trens, 1946: pp. 310-311.

tanto, aplicado a María, viene a asociar la figura de la Virgen al sufrimiento de su Hijo[64]. También es símbolo de la discreción[65].

Ejemplos de esto los encontramos en la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar, en la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias, en el convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia, en la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en las cajoneras de la sacristía de la Catedral de Granada, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte o en el Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada.

LA ESTRELLA / ESTRELLA DE LA MAÑANA / ESTRELLA DEL MAR: *"Lo veo, aunque no para ahora, lo diviso, pero no de cerca: de Jacob avanza una estrella, un cetro surge de Israel"*[66].

La estrella, en términos generales, viene a ser una metáfora de la esperanza, aquella que tiene el que en las tinieblas ansía que llegue el día. Asimismo, es un elemento que guía a las personas. Al igual que una estrella guio a los Magos de Oriente para adorar al Niño, la Virgen es el astro que conduce a Cristo. Por analogía, este significado se puede aplicar a la "Estrella del Mar". Del mismo modo que los navegantes antiguamente se orientaban fiándose de las estrellas, María, cual astro, lleva a puerto seguro al creyente.

La patrística usó abundantemente esta metáfora. Rabano Mauro, a mediados del siglo IX, afirma que el nombre de María significa *"Estrella del Mar"*, porque puso en el mundo, sumergido en las tinieblas, a Jesús, la verdadera Luz. Más elocuentes son las palabras del San Bernardo, autor de mediados del siglo XII, quien dice lo siguiente:

> *"Al fin del verso dice el evangelista [Lucas]: «Y el nombre de la Virgen era María». Digamos también, acerca de este nombre, que significa estrella de la mar y se adapta a la Virgen Madre con la mayor proporción. Se compara María oportunísimamente a la estrella; porque, así como la estrella despide el rayo de su luz sin corrupción de sí misma, así, sin lesión suya, dio a luz la Virgen a su Hijo. Ni el rayo disminuye a la estrella su claridad, ni*

64 López Pérez, 1995: p. 379.
65 Revilla, 2007: p. 521.
66 Num. 24, 17.

el Hijo a la Virgen su integridad. Ella, pues, es aquella noble estrella nacida de Jacob, cuyos rayos iluminan todo el orbe, cuyo esplendor brilla en las alturas y penetra los abismos; y alumbrando también a la tierra y calentando más bien los corazones que los cuerpos, fomenta las virtudes y consume los vicios. Esta misma, repito, es la esclarecida y singular estrella, elevada por necesarias causas sobre este mar grande y espacioso, brillando en méritos, ilustrando en ejemplos"[67].

Como "Estrella de la Mañana", vendría a evocar al astro que, antes de salir el Sol, permanece durante el alba y viene anunciando el día. Asimismo, la Virgen anuncia la llegada del Señor, el Sol que viene[68]. Paralelamente, las estrellas, mensajeros de Dios en la tradición bíblica, como *"stella matutina"*, evocan el símbolo del renacimiento perpetuo del día, el principio mismo de la vida[69]. Por esta razón San Agustín afirmará:

"Pero en medio de aquel pueblo, cual si fuera en aquella noche, la Virgen María no fue noche, sino, en cierto modo, una estrella en la noche; por eso, su parto lo señaló una estrella, que condujo a una larga noche, es decir, a los magos de oriente, a adorar la luz, para que también en ellos se cumpliera lo dicho: Brille la luz entre las tinieblas"[70].

Igualmente, San Isidoro de Sevilla, escritor de los siglos VI-VII, utiliza la imagen de la "estrella del mar": *"María es «la que ilumina» o «estrella del mar»; pues engendró la luz del mundo"*[71].

La representación más antigua en la que aparece una imagen de la Virgen con una estrella se encuentra en el cementerio de Priscila, datándose aproximadamente a finales del siglo II[72].

Ejemplos de esto los encontramos en la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar, la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias, la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en las cajoneras de la sacristía de la Catedral, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte en dos ocasiones, en la iglesia del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia y en el camarín de la iglesia parroquial de Alhendín.

---

67 San Bernardo, 1953: p. 205.
68 Pérez Pérez, 2004: p. 82.
69 López Pérez, 1995: p. 380.
70 San Agustín, 1983: pp. 257-258.
71 San Isidoro de Sevilla, 1982: p. 677.
72 Pons, 2001: p. 122.






Fig. 32. Letanía de la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar. Estrella. Fig. 33. Letanía lauretana de la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias. Estrella. Fig. 34. Letanía lauretana del camarín de la iglesia de La Inmaculada de Alhendín. Estrella. Fig. 35. Letanía lauretana del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia, siglo XVIII. Estrella. Fotos: (J. A. P. G.)

LA LUNA / LA MEDIA LUNA: *"¿Quién es ésta que surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?"*[73].

La luna es símbolo de la Madre-Mediadora-Escalón o puente entre la tierra y el cielo, entre la divinidad y la humanidad. Igualmente, tiene un cariz femenino, en contraposición a la masculinidad del Sol. Esta dependencia que la luna tiene de la luz solar es imagen de la relación de María con Dios: *"María no tiene valor por ella misma, todo su valor, toda su grandeza le vienen de Dios"*[74]. Es símil de la fecundidad, se la asocia mitológicamente con la Materia Primordial, las Vírgenes Madres, los dioses del amor e incluso con la sabiduría. La luna, en sus ciclos, marca también el ritmo de la vida. En las lunaciones que se prolongan a lo largo del año, la luna nueva de cada mes se encuentra en un signo distinto, pasando por todos mes a mes[75]. Asimismo, la luna adquiere también otros matices. Según los autores místicos, cuando se relaciona con el episodio del *Apocalipsis* de la "mujer vestida de sol", aludiría a San Juan Bautista, que mengua en cuanto aparece el Sol de Justicia, Cristo[76]. Igualmente, otra evocación que tiene la luna en forma de creciente, es la castidad de Diana[77]. Y es que la media luna, tradicionalmente, se ha relacionado con las deidades femeninas[78]. De este modo, al referirnos a María, la aplicación del simbolismo de la luna a su ser, tendría como punto clave las alusiones a lo femenino

[73] Cant. 6, 9.
[74] López Pérez, 1995: p. 380.
[75] Pérez Pérez, 2004: p. 84.
[76] Trens, 1946: p. 64.
[77] Réau, 2000a: p. 87.
[78] Becker, 2003: p. 208.

que hemos visto. Desde un punto de vista meramente cristiano, la Virgen es la luna puesto que está en función del Sol, esto es, su Hijo. Ella es el vivo reflejo de Dios y, en ese sentido, un modelo para todo creyente, puesto que irradia al *"hombre nuevo"* que Cristo instaura.

De este modo, el teólogo parisino del siglo XII, Adán de San Víctor, en una oración a la Virgen, utiliza la imagen de la luna: *"El sol brilla más que la luna, y la luna más que las estrellas: así María brilla entre todas las criaturas"*[79].

Finalmente, mencionar que tras la batalla de Lepanto, el cristianismo usó el creciente de la luna bajo los pies de la Virgen Inmaculada, como un símbolo de la victoria de la *Cruz* sobre la *Media Luna* turca[80].

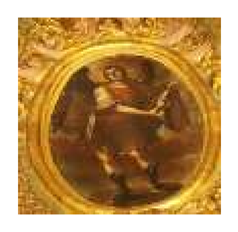
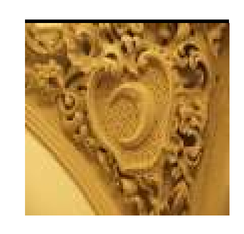
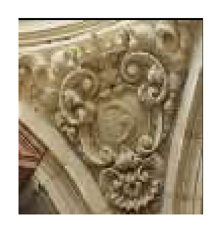





Fig. 36. Letanía lauretana de las cajoneras de la sacristía de la Catedral de Granada. Luna. Siglo XVIII. Fig. 37. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Luna. Fig. 38. Letanía lauretana del camarín de la iglesia de La Inmaculada de Alhendín. Luna. Fig. 39. Letanía lauretana del Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada. Luna. Fotos: (J. A. P. G.)

Ejemplos de esto los encontramos en la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar, la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en las cajoneras de la sacristía de la Catedral, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte, en la iglesia del convento de las Carmelitas de la Antigua Observancia, en el camarín de la iglesia parroquial de Alhendín o en el Oratorio de Canónigos de la Catedral granadina.

EL SOL: *"¿Quién es ésta que surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?"*[81].

[79] Adán de San Víctor, 1880: XXV, col. 1503.
[80] Réau, 2000a: p. 87.
[81] Cant. 6, 9.

El Sol, tradicionalmente aplicado a los dioses clásicos como Apolo, posteriormente fue símbolo de Dios Padre y de Cristo. Es representación de la Justicia, de lo que nos ilumina tras la muerte, del intelecto, de la fuerza, del poder, el principio y origen de todo[82]. En María, esta imagen del sol es meramente derivada. El verdadero sol es su Hijo. Ella lo es en el sentido que, mediante sus virtudes, irradia luz como el astro solar.

San Juan Damasceno, de este modo, destinará estas palabras a la Virgen: *"¿Quién es esta que sube toda pura, surgiendo como la aurora, hermosa como la luna y escogida como el sol?"*[83].

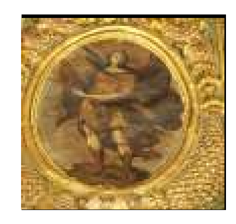
   

Fig. 40. Letanía de la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar. Sol. Letanía lauretana de la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias. Sol. Fig. 42. Letanía lauretana de la iglesia parroquial de La Encarnación de Loja. Detalle del Sol, la Luna y la Estrella. Fig. 43. Letanía lauretana del camarín de la iglesia de La Inmaculada de Alhendín. Sol. Fotos: (J. A. P. G.)

De igual manera, San Bernardo usa el símil del sol para hablarnos de la Madre de Dios:

> *"Con razón, pues, se nos representa a María vestida de sol, por cuanto penetró el abismo profundísimo de la divina sabiduría más allá de lo que creer se puede; por donde, en cuanto lo permite la condición de simple criatura, sin llegar a la unión personal, parece estar sumergida totalmente en aquella inaccesible luz, en aquel fuego que purificó los labios del profeta Isaías, y en el que se abrasan los querubines"*[84].

Muestras de esto encontramos en la iglesia de Ntra. Sra. del Rosario de Escúzar, en las cajoneras de la sacristía de la Catedral, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte, en el camarín de la iglesia parroquial de Alhendín, en el Oratorio de

[82] Pérez Pérez, 2004: pp. 84-85. La compleja simbología del Sol en las diferentes culturas es tratada en: Chevalier y Gheerbrant, 1999: pp. 949-955.
[83] San Juan Damasceno, 1860a: 11, col. 715.
[84] San Bernardo, 1947: p. 625.

Canónigos de la Catedral granadina y en la iglesia de La Encarnación de Loja (Altar de la Virgen de la Luz).

EL ÁRBOL: *"Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará"*[85].

Dentro de los innumerables significados que se le pueden aplicar al árbol, nos quedaremos con el que se le suele aplicar a la cita bíblica que origina este simbolismo mariano. De este modo, algún autor lo ha resumido con estos términos:

> *"El árbol de Jesé es por sí solo todo un haz de símbolos en la mística cristiana. Significa a la Virgen María, la nueva Eva, que ha concebido por mediación de la gracia, el Cristo y todos los pueblos cristianos; significa la Iglesia universal, descendiente de María y Cristo; significa el Paraíso donde se reúne la familia de los elegidos; entronca también con el Cristo crucificado, con la Cruz, con esta muerte de donde deriva una raza nueva, una descendencia indefinida; recuerda también la escala de Jacob, así como la escala de fuego de San Juan"*[86].

Aunque será San Justino, en el siglo II, el primer autor que utilice esta imagen aplicándola a María:

> *"…Se levantará una estrella de Jacob y una flor subirá de la raíz de Jesé y en su brazo pondrán su esperanza los pueblos. Y, en efecto, una estrella brillante se levantó y una flor subió de la raíz de Jesé, que es Cristo. Porque Él fue concebido, con virtud de Dios, por una virgen, descendencia ella de Jacob, que fue padre de Judá, antepasado, como ya se ha dicho, de los judíos"*[87].

El que más claramente use esta alegoría, sin duda, será San Jerónimo, en el siglo V: *"La vara [de Jesé] es la Madre del Señor, sencilla, pura, sincera"*[88].

San Bernardo utilizará esta imagen para realizar un símil con las palabras *virgo* y *virga*, esto es, virgen y vástago, al comentar el texto del profeta Isaías[89].

Ejemplos en el entorno granadino encontramos pocos, apenas uno en el frontal de altar de la parroquial de Otura. En el mismo ara también aparece otro árbol, que creemos hace más alusión a la alegoría del olivo.

---

[85] Is. 11, 1.
[86] Chevalier y Gheerbrant, 1999: p. 126.
[87] San Justino, 1857: col. 379.
[88] San Jerónimo, 1877: col. 406.
[89] San Bernardo, 1879: II, cols. 61-71.



Fig. 44. Letanía lauretana del altar de la iglesia de Ntra. Sra. de la Paz de Otura. Árbol. 1743. Foto: (J. A. P. G.)

EL HUERTO CERRADO: *"Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada"*[90].

La imagen del huerto cerrado, así como la de la fuente sellada aluden a la virginidad de María y también de la ausencia de pecado en su ser. El seno de la Virgen sólo fue acariciado por la gracia de Dios, de modo que ningún hombre manchara su pureza[91]. Pero es que además, el pecado tampoco rozó su persona. Si Eva, la primera mujer, cayó en la tentación del Demonio, María, la Nueva Eva, es un huerto cerrado en el que el Maligno no pudo entrar.

De este modo, San Jerónimo afirmará: *"Por estar cerrado y sellado se asemeja a la Madre del Señor, que fue a la vez madre y virgen"*[92].

También Hesiquio de Jerusalén utiliza este símil: *"Huerto cerrado y Fuente sellada te denominó con antelación en los Cánticos el Esposo que de ti proviene"*[93].









Fig. 45. Letanía lauretana de la sacristía de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Huerto cerrado. Alonso de Mena, siglo XVII. Fig. 46. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Detalle del Huerto Cerrado. Fig. 47. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Huerto cerrado. Fig. 48. Letanía lauretana del altar del convento de las Agustinas Recoletas de Santo Tomás de Villanueva. Huerto cerrado. Siglo XVIII. Fotos: (J. A. P. G.)

90 Cant. 4, 12.
91 Rey Ballesteros, 2003: p. 120.
92 San Jerónimo, 1865: lib. I, 31, col. 265.
93 Hesiquio de Jerusalén. 1860: col. 1463.

Muestras de esto encontramos en la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte por partida doble, en el altar del convento de las Agustinas Recoletas de Santo Tomás de Villanueva o en el altar de la capilla de la Inmaculada de la iglesia de La Encarnación de Loja.

EL OLIVO: *"…como gallardo olivo en la llanura"*[94].

El olivo es un árbol cargado de riqueza simbólica. Hace referencia tanto a la paz, la fecundidad, la purificación, como a la fuerza, la victoria o la recompensa. Bíblicamente está asociado a la paz por la paloma de Noé, que en su pico traía un ramo de olivo. Asimismo, también se la relaciona con la cruz de Cristo que, según la leyenda, estaba hecha de cedro y olivo. En la Edad Media era símbolo del oro y del amor. Angelus Silesius escribirá: *"si puedo ver en tu puerta madera de olivo dorada, te llamaría al instante templo de Dios".* Asimismo, este árbol sería imagen de Abraham y de su hospitalidad[95].

En la Antigua Grecia era el símbolo de la propia Atenea y de sus valores: sabiduría, prudencia y civilización. En otros autores aludirá a la purificación, la longevidad y la fecundidad[96]. Para el Islam, significa al Profeta[97]. Finalmente, posee matices de realeza puesto que es el árbol del que se extrae el aceite, elemento que se usaba para la coronación o unción de reyes[98]. Nuevamente estos valores de fecundidad, victoria, fortaleza o purificación pueden ser aplicados a la persona de la Virgen.

De este modo, Germán de Constantinopla, muy proclive a las alegorías, utiliza esta imagen para realizar un símil con María y el episodio del diluvio universal:

> *"Ella es el fecundo olivo plantado en la casa de Dios, del cual el Espíritu Santo tomó una ramita material y llevó a la naturaleza humana, combatida por las tempestades, el don de la paz, gozosamente anunciado desde lo alto"*[99].

[94] Ecclo. 24, 14.
[95] Chevalier y Gheerbrant, 1999: pp. 775-776.
[96] Becker, 2003: p. 240.
[97] Revilla, 2007: pp. 445-446.
[98] Biedermann, 1993: p. 334.
[99] San Germán de Constantinopla, 2000a: p. 108.

Muestras de esto las encontramos en la parroquial de La Encarnación por dos ocasiones y en el frontal de altar de la iglesia de Otura.



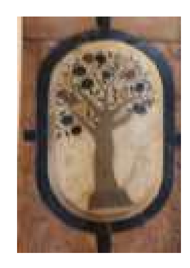


Fig. 49. Letanía lauretana de la iglesia de La Encarnación de Loja. Altar de la Virgen de la Luz. Olivo. Siglo XVIII. Fig. 50. Letanía lauretana de la iglesia parroquial de La Encarnación de Loja. Capilla de la Inmaculada. Olivo. Fig. 51. Letanía lauretana del altar de la iglesia de Ntra. Sra. de la Paz de Otura. Olivo. 1743. Foto: (J. A. P. G.)

LA CIUDAD: *"Glorias se dicen de ti, Ciudad de Dios"*[100].

La ciudad, por su esencia, es imagen de la estabilidad. En la Biblia toda ciudad, por analogía, va a estar asociada a la Gran Ciudad, esto es la Jerusalén Celeste. Por esta razón, las ciudades, establecidas como "centros del mundo", hacen referencia a centros espirituales. En ese sentido, son consideradas *omphalos*, ejes de la Tierra[101]. Asimismo, la ciudad tiene un cariz femenino, es como una madre que recoge en sí a sus hijos. En la Carta de San Pablo a los Gálatas se dice: *"la Jerusalén de arriba es libre, ella es nuestra madre"*[102]. La ciudad de lo alto engendra mediante el espíritu, mientras que la ciudad de abajo lo hace con la carne[103]. Como recinto cerrado hace alusión a la Virgen[104]. María es, al igual que huerto cerrado, una ciudad sellada en la que el pecado no ha entrado. Asimismo, la Madre de Dios es imagen de esa nueva Jerusalén celestial a la que todo creyente aspira a llegar. Por ello San Bernardo, en la fiesta de la Asunción, predica las siguientes palabras: *"Cesen, sin*

[100] Sal. 87, 3.
[101] Biedermann, 1993: p. 113.
[102] Gal. 4, 26.
[103] Chevalier y Gheerbrant, 1999: pp. 309-310.
[104] Becker, 2003: p. 80.

embargo, nuestras quejas, porque tampoco nosotros tenemos aquí ciudad permanente, sino que buscamos aquella a la cual María purísima hoy llega"[105].






Fig. 52. Letanía lauretana del Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada. Ciudad. Fig. 53. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Ciudad. Fig. 54. Letanía lauretana del altar del convento de las Agustinas Recoletas de Santo Tomás de Villanueva. Ciudad. Siglo XVIII. Fig. 55. Letanía lauretana del altar del convento de San Bernardo. Ciudad. Fotos: (J. A. P. G.)

Asimismo, siglos antes, Germán de Constantinopla, evocando la cita del Salmo, escribe estas palabras: *"Hoy David, acompañando a la Esposa y entonando cánticos que se refieren a la Virgen bajo la figura de una ciudad, levanta la voz diciendo: «Cosas gloriosas se han dicho de ti, oh ciudad del gran Rey»"*[106].

Ejemplos de esto los encontramos en la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en el frontal de altar de la parroquial de Otura, así como en los de las *Bernardas* y *Tomasas* ya citados, en las cuevas del Sacro Monte o en las cajoneras de la sacristía catedralicia.

LA ESCALA DE JACOB: *"Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella"*[107].

La escalera o escala es claramente un símbolo ascensional: es un camino por el que se puede subir y bajar. Supone una unión entre el cielo y la tierra. La patrística y la mística medieval han visto en esta figura un tipo de la ascensión del alma hacia Dios[108]. En Bizancio se llama a María escala del cielo por la cual descendió Dios hasta los hombres y por la cual les permite subir al cielo[109].

[105] San Bernardo, 1947: p. 604.
[106] San Germán de Constantinopla, 2000b: p. 81.
[107] Gen. 28, 12.
[108] Chevalier y Gheerbrant, 1999: pp. 455-460.
[109] Biedermann, 1993: p. 171.

Utilizando esa metáfora, Rábula de Edesa, escritor del siglo V, afirmará lo siguiente: *"A ti también se refería aquella escalera que el justo Jacob contempló en el desierto, por la cual subían y bajaban los ángeles del cielo"*[110].

Igualmente, San Juan Damasceno, en el siglo VII, lo vuelve a afirmar claramente: *"¡Por poco me olvido de la escala de Jacob! ¿No resulta evidente para todos que tú, oh María, estás en ella prefigurada y anunciada?"*[111].







Fig. 56. Letanía lauretana de la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias. Escala de Jacob. Fig. 57. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Escala de Jacob. Fig. 58. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Escala de Jacob. Foto: (J. A. P. G.)

Muestras de esto encontramos en la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte en dos versiones, en los frontales de altar del convento de San Bernardo, en el de las Agustinas de Santo Tomás de Villanueva o en la parroquial de La Encarnación de Loja.

EL CIPRÉS: *"…como ciprés en el monte del Hermón"*[112].

El ciprés es para muchos pueblos un árbol sagrado. Por su longevidad y su verdor persistente es denominado el *"árbol de la vida"*. Por su resina incorruptible y su follaje recio evoca la inmortalidad y la resurrección[113]. Su estricta verticalidad recuerda el tránsito de la tierra al cielo. Asimismo, vendría a ser un símbolo de la esperanza cristiana[114]. Este elemento aplicado a María vendría a significar la idea de

[110] Rábula de Edesa, 1981: nº 5060.
[111] San Juan Damasceno, 1860b: 2, cols. 711-714.
[112] Ecclo. 24, 13.
[113] Chevalier y Gheerbrant, 1999: p. 298.
[114] Biedermann, 1993: p. 109.

que la Virgen, cual ciprés recio, se mantuvo incorruptible y firme ante el pecado. La Madre de Dios es imagen de la inmortalidad y de la resurrección, así como de la esperanza de todo creyente. En María se han realizado ya, de manera anticipada, la promesa divina de salvación.





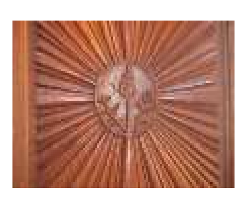


Fig. 59. Letanía lauretana de la iglesia de La Inmaculada de Dúrcal. Ciprés. Siglo XVIII. Fig. 60. Letanía lauretana del Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada. Ciprés. Fig. 61. Letanía lauretana de las puertas de la sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Zubia. Ciprés. Fotos: (J. A. P. G.)

Adán de San Víctor, utilizando la alegoría del ciprés, escribirá estas palabras referidas a la Virgen: *"Paraíso celeste, cedro no tocado por el hierro y que esparce su dulce hálito"*[115].

Muestras de esto hallamos en la parroquial de La Inmaculada de Dúrcal, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte, sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, altar de La Encarnación de Loja, parroquias de Escúzar y Pulianillas, puertas de la sacristía de iglesia de La Zubia o el Oratorio de Canónigos de la Catedral.

EL TEMPLO DEL ESPÍRITU SANTO: *"¿O no sabéis que vuestro cuerpo es santuario del Espíritu Santo?"*[116].

La imagen paulina neotestamentaria de *Templo del Espíritu Santo*, viene a desarrollar la idea de la pureza de María. Aplicada en su contexto original a la comunidad cristiana de Corinto, el apóstol, con sus palabras, corregía la actitud promiscua de aquellos creyentes. San Pablo criticaba la permisión de los corintios en la fornicación, recordándoles que por su condición de templos de Dios, debían

[115] Adán de San Víctor, 1880: XXV, col. 1503.
[116] 1 Cor. 6, 19.

mantenerse puros y respetar sus cuerpos, ya que éstos son imagen de Dios. Esta alegoría, claramente se ve proyectada en la Virgen. María es el *Templo del Espíritu* Santo por naturaleza. No sólo porque haga referencia a su pureza en su virginidad y en su limpia concepción, sino porque, al igual que el antiguo Templo de Jerusalén albergaba en su interior la presencia real de la Divinidad, ella, en su seno, contuvo a Dios mismo. En ese sentido, esta imagen es una de las más claras y acertadas asociadas a la Madre de Dios.

De este modo, sería San Atanasio, en el siglo IV, uno de los primeros en usar esta imagen: *"En efecto, siendo Él poderoso y creador de todas las cosas, edificó para sí, en la Virgen, un templo, o sea, su propio cuerpo"*[117].

De forma más clara, San Gregorio Magno alude a este ejemplo con los siguientes términos: *"En efecto, es llamada monte y templo aquella que, refulgente por incomparables méritos, preparó para el Unigénito de Dios un santo seno para que Él se alojara"*[118].







Fig. 62. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Templo.
Fig. 63. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Templo.
Fig. 64. Letanía lauretana de la iglesia parroquial de La Encarnación de Loja. Capilla de la Inmaculada. Templo. Fotos: (J. A. P. G.)

Ejemplos granadinos de esto lo encontramos en por partida doble tanto en las cuevas sacromontanas como en La Encarnación de Loja.

EL ARCA DE LA ALIANZA:

Para el pueblo de Israel, este elemento, suponía el símbolo del pacto que Yahvé había hecho con su pueblo. Dentro de esta urna se encontraban las Tablas de

[117] San Atanasio, 1857: 8, col. 110.
[118] San Gregorio Magno, 1862: lib. I, 5, col. 25.

la Ley, una porción del maná y la vara de Aarón. La patrística aplicó este símil a María. De igual modo que el arca albergaba la presencia real divina, María, en su seno, llevó al mismo Dios[119]. En cierto modo es una imagen parecida a la del arca de Noé. Pero también se puede contemplar otro matiz más. De la misma manera que aquel receptáculo, según la voluntad de Yahvé, debía de estar recubierto de oro, la Virgen, en previsión de su condición de Madre de Dios, sería revestida y adornada con los dones divinos por dentro y por fuera, es decir, en su alma y en su cuerpo. En ese sentido, esta imagen viene a ser una alegoría de su Inmaculada Concepción: Dios no iba a permitir que la sombra del pecado alcanzase a la que habría de convertirse en la Madre de Jesucristo[120].

Máximo, obispo de Turín a finales del siglo IV, establece este paralelismo entre el Arca de la Alianza y María:

> *"Pero digamos, qué es el arca sino Santa María, pues si el arca contenía las tablas del testamento, María llevó en su seno al heredero del testamento. Aquélla encerraba en su interior la ley, ésta guardaba el Evangelio. Aquélla tenía la palabra de Dios, ésta el Verbo mismo. Además, si el arca resplandecía por dentro y por fuera por el color del oro, santa María brillaba interior y exteriormente por el resplandor de la virginidad. Aquélla estaba adornada con oro terrenal, ésta con el oro celestial"*[121].

También Hesiquio de Jerusalén hace uso de esta metáfora con los siguientes términos: *"Esta arca es ciertamente la Virgen Madre de Dios. Si tú eres la perla, ella es el arca"*[122].

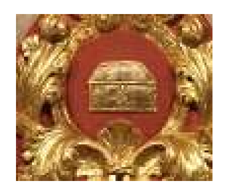
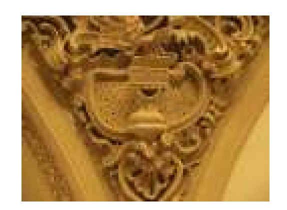
  

Fig. 65. Letanía lauretana de la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias. Arca de la Alianza. Fig. 66. Letanía lauretana de las cuevas de la Abadía del Sacro Monte. Arca de la Alianza. Fig. 67. Letanía lauretana del Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada. Arca de la Alianza. Fotos: (J. A. P. G.)

[119] Pérez Pérez, 2004: pp. 81-82.
[120] Rey Ballesteros, 2003: p. 92.
[121] San Máximo de Turín, 1862: cols. 739-740.
[122] Hesiquio de Jerusalén, 1860: col. 1463.

Finalmente, ejemplos de esta tipología encontramos en la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves de Las Gabias, en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte, en el Oratorio de Canónigos de la Catedral de Granada o en el altar de la capilla de la Inmaculada de la parroquial de La Encarnación de Loja.

OTRAS SIMBOLOGÍAS E IMÁGENES TOMADAS TANTO DE FUENTES BÍBLICAS COMO PATRÍSTICAS APLICADAS A MARÍA:

"Nuevo Cielo", "Templo de Dios", "Vid Verdadera", "Zarza sin consumirse", "Rosal que crece junto al arroyo", "Árbol de vida del paraíso de delicias", "Aurora en extremo resplandeciente", "Signo de alianza", "Monte de Dios", "Tierra de promisión que mana leche y miel", "Ciudad del gran Rey", "Mar inmenso", "Como cinamomo y el bálsamo", "Tierra sin mancilla", "Flor del campo", "Columna de humo", "Como lluvia sobre el vellón", "Vara de Aarón florida", "Paloma", "Como manzano entre los árboles silvestres", "Agua viva", "Urna dorada conteniendo maná", "Tu vientre como acerbo de trigo rodeado de azucenas", "Estrella de la mañana entre nubes", "Nube libera", "Vellón de Gedeón", "Ciudad asilo", "Casa de Dios" y "Tabernáculo de Dios"[123]. Finalmente, otras personificaciones que se le aplican, vienen a ser los paralelismos con figuras como Sara, Rebeca, Judith, la reina Esther o Ana, la madre de Samuel.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

"Himno Akathistos", *Patrología Griega 92,* J. P. Migne, París.

Adán de San Víctor (1880): "In Assumptione Beatae Virginis", *Patrología Latina 196,* J. P. Migne, París.

Alighieri, D. (1983): *Divina Comedia,* Editorial Planeta, Barcelona.

Becker, U. (2003): *Enciclopedia de los símbolos,* Horizontes del Espíritu, Barcelona.

[123] Trens, 1946: pp. 149-164.

Besutti, G. (1988): "Letanías", *Nuevo Diccionario de Mariología,* Ediciones Paulinas, Madrid.

Biedermann, H. (1993): *Diccionario de símbolos,* Paidós, Barcelona.

Cirlot, J. E. (2002): *Diccionario de símbolos,* Ediciones Siruela, Madrid.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999): *Diccionario de símbolos,* Herder, Barcelona.

Crísipo de Jerusalén (1925): "Oratio in Sanctam Mariam Deiparam", *Patrologia Orientalis 19,* R. Graffin-F. Nau, París.

Elizondo, F. (1995): "Símbolos bíblicos aplicados a María", *Efhemerides Mariologicae,* XLV.

Escalera Pérez, R. (2005): "La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica", *Tota Pulchra. El arte de la Iglesia de Málaga,* Junta de Andalucía. Obispado de Málaga. Unicaja, Málaga.

Hesiquio de Jerusalén (1860): "Sermones", *Patrología Griega 93,* J. P. Migne, París.

López Pérez, Mª J. (1995): "Símbolos naturales asociados a la figura de María", *Ephemerides Mariologicae,* XLV.

Peinado Guzmán, J. A. (2012): *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada,* Universidad de Granada, Granada, [Tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Granada: http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/2009937x.pdf (consultado el 30-01-2015)].

Pérez Pérez, M. A. (2004): "La simbología de la Inmaculada", *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba.

Pons, G. (2001): *Puerta del cielo. Las letanías de la Virgen,* Ciudad Nueva, Madrid.

Rábula de Edesa (1981): "De divina maternitate: Mariam esse totius orbis thesaurum". "De Mariae virginitate per rubum praesignata", *Corpus Marianum Patristicum (tomo V),* Edit. Aldecoa, Burgos.

Réau, L. (2000a): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento (tomo 1, vol. 2),* Ediciones del Serbal, Barcelona.

Réau, L. (2000b): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general,* Ediciones del Serbal, Barcelona.

Revilla, F. (2007): *Diccionario de iconografía y simbología,* Cátedra, Madrid.

Rey Ballesteros, J. F. (2003): *Figuras de la Virgen en el Antiguo Testamento,* Ediciones Palabra, Madrid.

San Agustín (1983): "Sermón 223 D", *Obras completas de San Agustín (vol. XXIV),* B.A.C., Madrid.

San Ambrosio (1845): "De Institutione Virginis", *Patrología Latina 16*, J. P. Migne, París.

San Andrés de Creta (1995a): "Homilía V en la Anunciación de la Santísima Madre de Dios y Señora Nuestra", *Biblioteca Patrística (29)*, Ciudad Nueva, Madrid.

San Andrés de Creta (1995b): "Homilía VI en la Dormición de Nuestra Señora la Santísima Madre de Dios", *Biblioteca Patrística (29)*, Ciudad Nueva, Madrid.

San Atanasio (1857): "Oratio de Incarnatione Verbi", *Patrología Griega 25,* J. P. Migne, París.

San Bernardo (1879): "Super Missus Est Homiliae", *Patrología Latina 183,* J. P. Migne, París.

San Bernardo (1947): "Sobre las doce prerrogativas de la Bienaventurada Virgen María. En el domingo infraoctavo de la Asunción de la Bienaventurada Virgen María", *San Bernardo. Obras selectas,* B.A.C., Madrid.

San Bernardo (1953): "Homilías sobre la Virgen Madre II", *Obras completas de San Bernardo (vol. I),* B.A.C., Madrid.

San Buenaventura (1967): *Obras de San Buenaventura,* B.A.C., Madrid.

San Germán de Constantinopla (2001a): "Homilía I sobre la Entrada de la Santísima Madre de Dios", *Biblioteca Patrística (13).* Ciudad Nueva, Madrid.

San Germán de Constantinopla (2001b): "Homilía VI sobre la Dormición", *Biblioteca Patrística (13).* Ciudad Nueva, Madrid.

San Gregorio Magno (1862): "In Primum Regum Expositiones", *Patrología Latina 79,* J. P. Migne, París.

San Isidoro de Sevilla (1982): *Etimologías,* B.A.C., Madrid.

San Jerónimo (1865): "Adversus Jovinianum", *Patrología Latina 23,* J. P. Migne, París.

San Jerónimo (1877): "Epistola XXII", *Patrología Latina 22,* J. P. Migne, París.

San Jerónimo (1962): *Cartas de San Jerónimo (tomo I),* B.A.C., Madrid.

San Juan Damasceno (1860a): "Homilia I In Dormitionem B. V. Mariae", *Patrología Griega 96,* J. P. Migne, París.

San Juan Damasceno (1860b): "In Nativitatem B. V. Mariae", *Patrología Griega 96,* J. P. Migne, París.

San Justino (1857): "Apologia I Pro Christianis", *Patrología Griega 6,* J. P. Migne, París.

San Máximo de Turín (1862): "Sermo CIV", *Patrología Latina 57,* J. P. Migne, París.

Sedulio (1846): "Carmen Paschale", *Patrología Latina 19,* J. P. Migne, París.

Teodoto de Ancira (1859): "Homilia IV In S. Deiparam et Simeonem", *Patrología Griega 77,* J. P. Migne, París.

Trens, M. (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español,* Editorial Plus Ultra, Madrid.

Venancio Fortunato (1862): "Miscellanea, lib. VIII", *Patrología Latina 88,* J. P. Migne, París.

ESCULTURA SUPERVIVIENTE A LA GUERRA CIVIL EN EL ALTIPLANO GRANADINO

Alberto Rodríguez Martínez, ***Universidad de Granada***

1. INTRODUCCIÓN.

Con una simple mirada al título de este breve trabajo, podemos deducir la catástrofe que sufrió el patrimonio escultórico del Altiplano granadino durante la contienda civil española. En la zona periférica de la capital granadina, podríamos hablar del patrimonio escultórico perdido, ya que la mayoría se conserva. Mientras que en esta zona del norte de Granada, la mayor parte pereció en dicho conflicto bélico.

El objeto de este estudio, es recordar y poner un poco de luz sobre las piezas más interesantes. Algunas de ellas son de sobra conocidas y están publicadas. Otras, son auténticamente desconocidas e inéditas. Hay casos tan curiosos, como el de las imágenes que se conservan en la Parroquia de Cúllar, que no han sido sometidas a estudio hasta ahora. Si buscamos en el *Catálogo General de Bienes Muebles de la Junta de Andalucía*, encontramos publicados hasta los más ínfimos fragmentos que fueron parte de alguna escultura de cualquier pueblo. Sin embargo, el crucificado que preside el altar mayor de dicha parroquia, bastante apreciable a simple vista, ha pasado desapercibido y no aparece en dicho catálogo ni en ningún otro.

A lo largo de los puntos de esta introducción nos acercaremos de manera más expresa a la zona objeto de estudio, a las poblaciones, parroquias, escuelas escultóricas, clasificación de obras, estado de conservación, etc. De manera que podamos hacernos una idea lo más certera posible de cómo fue el patrimonio escultórico de estas tierras, a través de las escasas obras que se han conservado.

2. MARCO GEOGRÁFICO.

Conocemos por Altiplano Granadino a la extensión geográfica que comprende todo el norte de la provincia de Granada. Son dos, las comarcas que comprende esta denominación: Baza y Huéscar.

La Comarca de Baza está compuesta por ocho municipios: Baza, Caniles, Freila, Zújar, Cuevas del Campo, Cortes de Baza, Benamaurel y Cúllar. Exceptuando la ciudad de Baza, que tiene cuatro parroquias, las demás localidades solo disponen de una, debido a la baja población. Lo que sí poseen algunas localidades son varias ermitas.

La Comarca de Huéscar la componen las poblaciones de: Huéscar, Puebla de Don Fadrique, Castril, Orce, Galera y Castilléjar. Cada una de estas poblaciones tiene su parroquia y ermitas.

3. LA DESTRUCCIÓN DE LOS TEMPLOS.

Como indicábamos al principio, fue tan atroz el daño que sufrió el patrimonio religioso, que todos los retablos y tabernáculos de todas las parroquias, iglesias y ermitas de los catorce municipios que antes mencionábamos, perecieron durante los tres años de contienda[1]. Este hecho ya de por sí, disminuye sobremanera el campo de estudio, ya que estas piezas eran objeto de la decoración escultórica más notable en los templos.

En el caso de las esculturas, sí que se conservaron algunas (en su mayoría las veremos en este trabajo) debido principalmente a la devoción de la que determinadas imágenes eran objeto, como por ejemplo la imagen de *Nuestra Señora de la Piedad* de Baza o las imágenes de *San Cosme* y *San Damián*, patrones de Cortes de Baza. Fue también causa de conservación de algunas esculturas, el reducido tamaño de las piezas como los *Niños Jesús de Pasión* de Castril y Cúllar o el crucificado de la parroquia de Santiago de Baza. Es el caso también de la pequeña *Inmaculada* de la

[1] A excepción del retablo del altar mayor de la iglesia de Orce y del tabernáculo de la parroquia de Cúllar que se conservan sus partes diversas por las capillas del templo. Ambos son del siglo XVIII.

Parroquia de la Puebla de Don Fadrique o de la que alberga el tabernáculo de la iglesia Mayor de Baza.

Uno de los grandes problemas con el que nos encontramos en estas parroquias, es que además de perder todo objeto decorativo, se perdió también todo rastro bibliográfico y documental. Es decir, que las fuentes de las que nos servimos los investigadores, para fijar las autorías, fechas, escuelas, etc. fueron destruidas, lo que dificulta en exceso la investigación de las piezas. Únicamente queda rastro de archivo histórico (exceptuando los libros sacramentales) en las parroquias de Cortes de Baza, Cúllar, Huéscar y en la parroquia Mayor de Baza.

4. VARIEDAD.

Las imágenes que iremos viendo y analizando a continuación, no tienen una unidad de estilo, ocupan un espacio temporal cuyo único límite es la fecha 1936-1939. Por esta razón, nos encontraremos imágenes renacentistas, barrocas, del siglo XIX, etc.

De la misma forma, al no tratarse de un período concreto, tendremos también una amalgama de autores y escuelas. Al encontrarnos en un espacio geográfico "de paso" descubriremos imágenes de la más pura escuela granadina, con representantes como Alonso de Mena, su hijo Pedro o Torcuato Ruiz del Peral. Pero también nos encontraremos con escultura de la escuela murciana con adalides como Salzillo o Roque López. Unidas a estas dos importantísimas escuelas, aparece también imaginería propia de los talleres locales, entre la cual clasificaremos algunas de las esculturas de difícil asignación a estas escuelas.

5. CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN Y SELECCIÓN.

Aun siendo tan pobre, la nómina de imágenes que conservamos y teniendo en cuenta que, las que se muestran en este estudio suponen aproximadamente el 90% del total de las conservadas[2], hemos tenido que establecer algunos criterios para su inclusión, o no en este trabajo. Primeramente, hemos considerado que para apreciar

[2] Hablamos de imágenes de madera o barro cocido, excluimos del estudio otros objetos y materiales.

la plasticidad de las imágenes, era necesario que se conservaran lo más íntegramente posible, motivo por el cual hemos obviado fragmentos de esculturas como cabezas, manos, etc.

Además de esto, la calidad de la imagen o su diferenciación en cuanto al resto, ha servido también de requisito indispensable para que formen parte de nuestra tarea.

Finalmente, no encontrándose ninguna de las razones anteriores o bien reuniendo las dos, o alguna, también hemos considerado la trascendencia de la imagen, su devoción, su historia y su relación con el pueblo al que pertenecen. De esta forma se pueden apreciar diferentes situaciones de las esculturas como por ejemplo, las obras de grandes autores y de calidad extraordinaria que han quedado relegadas a la decoración de las iglesias.[3] O bien las obras mucho más discretas en artisticidad, pero que por su alto valor simbólico, han llegado hasta nuestros días y son auténticos y verdaderos objetos de devoción popular.[4]

En cuanto a los criterios de clasificación de las imágenes, hemos pensado que para hacerlo de forma más didáctica, lo ideal es que sea por iconografías, de manera que se puedan apreciar mucho mejor las diferencias entre un mismo tema en diferentes estilos y artistas. Quedando de la siguiente manera: tres grandes epígrafes, primero; las imágenes de Cristo en sus diferentes iconografías, segundo; imágenes de la Virgen María y tercero; los Santos.

5.1. Imágenes de Jesucristo

- ***El Ecce Homo***
  - **El *Ecce Homo* de Huéscar**

Es un tema muy recurrente el del busto de Ecce-Homo en la escultura de la Escuela Granadina, como lo demuestran los numerosos ejemplares de José de Mora, Pedro de Mena o los Hermanos García. Sin embargo, no es tan usual en el arte de Torcuato Ruiz del peral, escultor este a quien se le atribuye[5] este busto de *Ecce-Homo*

---

[3] Sirvan de ejemplo los bustos de *Ecce-homo* y *Dolorosa* de Torcuato Ruiz del Peral, en la parroquia de Santa María de Huéscar.

[4] Como las imágenes de *Los Santos Médicos* y de *Nuestra Señora de la Piedad*, patronos de Cortes de Baza y de la Ciudad de Baza respectivamente.

[5] Fajardo, 2008: p. 105.

(Fig. 1), compañero de una *Dolorosa*, que se conservan ambos en la capilla sacramental de la parroquia de Huéscar.

Cierto es, que la imagen de Cristo, como dice Antonio Fajardo Ruiz[6], resulta algo "blanda" si la comparamos con las caras de otras imágenes de Cristo que tallara Ruiz del Peral[7]. Pero lo que sí es cierto, es que cumple todos los prototipos de rostro masculino, que se puedan encasillar en el arte del maestro: la bifurcación de la barba, nariz algo puntiaguda, los dientes a la vista gracias a los labios entreabiertos, los ojos no muy abiertos y con la mirada cabizbaja. El estofado, es de una calidad altísima, es el cénit en su obra, y no es de extrañar, debido a que Torcuato, se formó antes como pintor con el maestro local granadino Benito Rodríguez Blanes[8]. Aunque parece ser, que una vez alcanzada su madurez artística, fue tal el número de encargos, que su hermano menor: Juan Manuel Ruiz del Peral, se hacía cargo de los dorados y estofados[9], en los que alcanzó una gran maestría a juzgar por la túnica de este *Ecce-Homo*.

- ***Cristo con la cruz a cuestas***
  - ***Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Castril**

La iconografía de Jesús cargando con la cruz tuvo muchísima fortuna en la Andalucía barroca. Es difícil imaginar un pueblo, en cuya parroquia no exista esta iconografía. Esto mismo sucede en la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Castril de la Peña, donde podemos encontrar una imagen de *Jesús Nazareno* (Fig. 2), de las llamadas de "candelero" o "de vestir" al estar solamente talladas las partes del cuerpo visibles.

En un inventario parroquial de 1852, ya es mencionado el *Nazareno* y en otro de principios del siglo XX, sin datar, se añade que la imagen es *"de mérito artístico"*[10].

En esta imagen podemos encontrar claramente las formas escultóricas de Ruiz del Peral (Fig. 3), aun siendo evidente que la imagen ha sido retocada, no con mucha fortuna, en varias ocasiones. Los rasgos son idénticos a los que exponíamos al hablar

---

[6] *Ibídem,* p. 105.
[7] La de Santa María de la Alhambra o el desaparecido de la Virgen de las Angustias de Guadix, del que se conserva documentación gráfica.
[8] López-Muñoz, 2008: p. 69.
[9] Gómez, 2008: p. 216.
[10] Archivo Diocesano Guadix (A.D.G.). Inventarios Parroquiales. 3674.

del *Ecce-Homo* de Huéscar, por eso, aunque se carezca documentación que lo acredite, esta imagen ha sido atribuida por el profesor Miguel Ángel León[11] a Torcuato Ruiz del Peral. Ciertamente la atribución está justificada, sobre todo por los rasgos faciales de la imagen. Aunque si comparamos las manos de esta efigie de *Jesús Nazareno*, con las del *Ecce-Homo* de Huéscar, nos damos cuenta de que las del primero, son mucho menos expresivas y están menos definidas. Esta circunstancia quizá se pueda deber a que no sean del mismo autor, o época. Algo que no sería de extrañar, ya que por el pueblo circula la "leyenda" de que lo único que se conservó de la imagen fue la cabeza[12]. De manera que si aceptáramos la leyenda como real podríamos hallar la explicación a la diferencia de estilo entre ambas partes de la imagen. Las manos se habrían añadido con posterioridad.



Fig. 1. *Ecce-homo*. Iglesia de Santa María la Mayor. Huéscar. Torcuato Ruiz del Peral (atribución). Siglo XVIII. Foto: Juan Moreno (J.M.)



Fig. 2. *Nazareno*. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Castril. . Torcuato Ruiz del Peral (atribución). Siglo XVIII. Foto: (J.M.)



Fig. 3. *Nazareno* (detalle). Iglesia Nuestra Señora de los Ángeles. Castril. . Torcuato Ruiz del Peral (atribución). Siglo XVIII. Foto: (J.M.)

- ***Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Benamaurel**

Esta imagen del *Nazareno* de Benamaurel, (Fig. 4) no ha sido estudiada con anterioridad. Es la única imagen, que sobrevivió a la guerra en la parroquia de

[11] López-Muñoz, 2008: p. 62.
[12] Se cuenta que una señora que dijo que se la llevaba para quemarla y así poder calentarse, la guardó y luego la devolvió.

Benamaurel. Su tamaño es inferior al natural, el rostro de un dolor contenido, mirada perdida, las cejas sin ningún gesto excesivamente expresivo, no muestra las orejas que están ocultas bajo la talla del pelo y una vez más no se corresponde la cara con las manos. (Fig. 5)

No se ha podido encontrar documentación alguna referente a la autoría de la imagen, ya que los archivos parroquiales no se han conservado. Solamente un documento hace mención a ella en el año 1836: *"Nota de los efectos y enseres que hacen falta en esta iglesia de mi cargo"* escrito por el párroco. En él, se explica que a causa de un incendio que había sufrido la parroquia, necesitaba algunos objetos. Entre ellos, un *Nazareno*, ya que el que hay *"está muy indecente"*.[13] No sabemos si finalmente, el *Nazareno* fue sustituido o bien se restauró y seguiría siendo el mismo. Lo cierto, es que en 1876 la imagen del *Nazareno* no aparece citada en el inventario, ni tampoco en 1952.

En cualquier caso, es una de las imágenes que no se adscriben claramente a ninguno de los cánones de las escuelas escultóricas más conocidas. Quizá pudo ser obra de algún escultor de la zona, como pudo ser Cecilio López, de quien apenas se conservan imágenes para poder hacer alguna comparación estilística. No sería una hipótesis descabellada, ya que para esta parroquia el citado escultor realizó una imagen de *San Blas*[14]. Si la comparamos con la única escultura que se conserva de Cecilio López,[15] el *San Joaquín* del retablo de la ermita de la Virgen de la Presentación de Huéneja, podemos observar cómo las orejas tampoco están a la vista y como las cejas son también planas, casi inexpresivas.

- ***Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Huéscar.**

Es también una imagen de candelero, de tamaño natural, que a simple vista guarda relación con el arte de Ruiz del Peral. Es del siglo XVIII y de escuela granadina[16], aunque muy degradado por haber sufrido varias restauraciones en los últimos años. Se conserva en la iglesia de Santiago de Huéscar y es titular de la Cofradía del Cristo de la Expiración, que todavía le rinde culto.

[13] A.D.G. Inventarios Parroquiales. 3671.
[14] Magaña, 1952: pp. 143-157.
[15] Garrido y Segura, 2012: p. 73.
[16] Según la Web de la Hermandad.

- ***Nazareno* de Huéscar**

Esta pequeña imagen de Jesús cargando con la cruz (Fig. 6), se conserva en el tesoro de la parroquia de Santa María la Mayor de Huéscar. Es una talla completa (aunque le faltan las manos), la túnica carece de policromía y deja ver una pequeña parte de los pies. Está clara su relación con Torcuato Ruiz del Peral, según el profesor Miguel Ángel León.





Fig. 4. *Nazareno*. Iglesia de la Anunciación. Benamaurel. Anónimo. Siglo XVII. Foto: (J.M.)

Fig. 5. *Nazareno* (detalle). Iglesia de la Anunciación. Benamaurel. Anónimo. Siglo XVII. Foto: (J.M.)

Fig. 6. *Nazareno*. Iglesia Santa María la Mayor. Huéscar. Anónimo. Siglo XVII. Foto: Isaac Palomino Ruiz (I.P.R.)

- ***Crucificados***
  - ***Cristo de la Expiración* de Huéscar**

De la actual talla del *Santísimo Cristo de la Expiración*,[17]solo es parte original la cabeza, habiéndose destruido el resto del cuerpo durante la guerra. Generalmente es datado como una imagen de finales del siglo XVI[18], afín al estilo de Jacobo Florentino "el Indaco". Aunque atendiendo a comparaciones con imágenes como la del *Santo Crucifijo* de San Agustín, en el monasterio del Santo Ángel Custodio de la ciudad de

[17] Titular de la cofradía del mismo nombre y conservado en la Iglesia de Santiago de Huéscar.
[18] Información extraída de la web de la cofradía.

Granada, obra del citado escultor, no encontramos mucha relación entre ambas imágenes.

Además teniendo en cuenta criterios cronológicos, la datación de finales del XVI, haría incompatible la autoría del maestro italiano, ya que este desarrolló su obra durante la primera mitad del siglo XVI. También se relaciona con la antigua imagen del *Santísimo Cristo de los Méndez*, de la iglesia Mayor de la ciudad de Baza y se atribuye su autoría al escultor y arquitecto Diego de Siloé.

- ***Santo Cristo* de Cúllar**

Bajo esta denominación, es mencionada esta imagen de Cristo crucificado, (Fig. 7) que preside el altar mayor de la parroquia de Santa María de la Anunciación de Cúllar, en los inventarios parroquiales, al referirse a la capilla que poseía en las naves del citado templo[19]. En efecto, en los inventarios aparece citado en varias ocasiones y en diferentes años. Pero no es hasta un inventario de los años cuarenta del pasado siglo, cando aparece en el inventario algo más que la simple cita de la imagen: *"Un cristo de la Expiración de la escuela de Montañés, talla antigua restaurada, 1,3 cm. de altura"*[20].

Lo cierto, es que, aunque la imagen aparezca mencionada por primera vez en 1779, debemos de suponer que ya estaría con anterioridad. El problema es que no se conservan inventarios parroquiales anteriores al del año citado.

Seguramente el párroco que redactó el inventario, carecía de conocimientos artísticos, es probable que le sonara el nombre de Montañés, y al ser imagen antigua lo adjudicara al maestro sevillano. Solo hace falta un vistazo a la imagen, para percatarse que poco tiene que ver con la escuela de Montañés: no son parecidas ni las posturas del cuerpo, ni las formas del perizoma, ni los rasgos generales de la imagen. El crucificado, tiene mucho más parentesco con la escuela granadina de escultura, que con la sevillana. A pesar de estar restaurado y de haber recibido una malísima policromía, son apreciables las características en común con crucificados como los de Pablo de Rojas; a saber: la cabeza inclinada hacia la izquierda, mientras que las piernas se dejan caer a la derecha, la manera de dejar las orejas descubiertas

[19] Archivo Parroquial de Cúllar. Libro de Inventario. Folio 26 v. Es la primera referencia a la Imagen que tenemos.
[20] A.P.C. Libro de Inventario. Folio 120.

e incluso las formas del perizoma, que deja una pate del muslo al descubierto (Fig. 8). En definitiva, creemos que podría tratarse de una imagen de mediados del siglo XVII, de algún autor que sin duda, conocía la obra de Pablo de Rojas.



Fig. 7. *Santo Cristo*. Iglesia de Santa María de la Anunciación. Cúllar. Anónimo. Siglo XVII Foto: (J.M.)

Fig. 8. *Santo Cristo*. Iglesia de Santa María de la Anunciación. Cúllar. Torcuato Ruiz del Peral (atribución). Siglo XVIII. Foto: (J.M.)



Fig. 9. *Crucificado* púlpito. Iglesia de Santiago. Baza. Anónimo. Siglo XVIII. Foto: (J.M.)

- ***Crucificado* de Baza**

Esta pequeña pieza, (Fig. 9) se encuentra actualmente en la sacristía de la parroquia de Santiago Apóstol de Baza. Hasta que fue publicada en 2008 por María Soledad Lázaro Damas[21], era una obra inédita. El pequeño crucificado (34 x 25 cm.) pudo haber sido encargado para un oratorio privado o bien para la propia sacristía de Santiago. Sus facciones son fácilmente atribuibles al maestro de Exfiliana, Torcuato Ruiz del Peral. Además de esto, la cruz de la que pende el cuerpo de Jesús, es de una hechura idéntica a la que tiene el pequeño nazareno, también de Torcuato, que se encuentra en el Tesoro de la iglesia de Santa María de Huéscar[22].

Es un Cristo que ha muerto ya en la cruz, cuyos brazos, muy tirantes, están tallados en una pieza diferente al resto del cuerpo. El perizoma, como es típico de la

[21] Lázaro, 2008: p. 95.
[22] *Ibidem,* p. 97.

escultura granadina del siglo anterior, deja al descubierto la cadera por la pierna derecha. El rostro es alargado, con nariz delgada y puntiaguda, boca entreabierta tan recurrente en las imágenes de pasión de Ruiz del Peral.

Conservamos pocos datos históricos del crucificado, seguramente se trate del *"Crucificado pequeño en el púlpito"* al que se hace referencia en un inventario de la parroquia en el año 1876[23].

- ***Niño Jesús pasionista***

Fue un tema recurrente en la plástica barroca, sobretodo en España, más concretamente en las escuelas andaluzas de escultura. La prefiguración de la Pasión en las imágenes tan tiernas de un pequeño Niño Jesús, conmovía los corazones e invitaba a la oración. Hay diferentes iconografías del tema, con cruz a cuestas, sosteniendo una cruz en la mano, puede ir también acompañado del pequeño San Juanito, etc. Nosotros vamos a presentar dos versiones inéditas hasta ahora.

- ***Divino Pastor* de Cúllar**

La primera vez que aparece este *Niño Jesús* (Fig. 10) en los inventarios parroquiales, es en el año 1919, situado en una de las columnas de la nave central del templo sobre una repisa, pero sin hacer mención a ningún otro dato. No es hasta el inventario de la posguerra en los años cuarenta del pasado siglo, cuando haciendo un repaso de las imágenes que habían quedado en la parroquia, se ofrecen algunos detalles más, que esta vez, si estamos seguros de que se refieren a esta imagen. Dice así el libro de inventario: *"un Divino Pastor, con cordero que acaricia con la mano derecha y una cruz a cuestas. 59 cm."*[24]. En realidad, no podemos saber si en ambos casos se refiere a la misma imagen, o si el Niño Jesús de 1919 pereció en la guerra y este llegó después de la misma a la parroquia de Cúllar.

Lamentablemente, no conservamos documentación que nos permita ubicar cronológicamente la imagen, para poder establecer una posible autoría con más claridad. Aunque realmente, si revisamos la estética de la talla, podemos apreciar el gran parecido con las características de las imágenes del escultor Roque López, el gran discípulo de Salzillo. Esta hipótesis, no nos puede resultar muy descabellada, ya

[23] A.D.G. Inventarios Parroquiales. 3671.
[24] A.P.C. Libro de Inventario. Folio 121.

que se conserva también una dolorosa del escultor de Era Alta en la parroquia de Cúllar.

Si comparamos el rostro del pequeño Jesús, con algunas imágenes del mismo tema también de Roque López, como por ejemplo el que se encuentra en el convento de Santa Clara de Murcia, podría parecer que no se asemejan mucho. Pero si es similar al rostro de la *Santa Cecilia* del Monasterio del Corpus Christi de Murcia. Caras redondas, mirada hacia arriba, ojos muy abiertos, cejas enarcadas (Fig. 11). Hasta en los motivos del estofado son coincidentes ambas imágenes. Comparándolo con el ya citado *Niño* del Monasterio de Santa Clara de Murcia, observamos como el cuello de la túnica, deja ver más el hombro derecho que el izquierdo, incluso en los dobleces de la manga de la túnica y en los de la parte inferior de la misma apreciamos similitudes. También es cierto, que hay aspectos que distan mucho en unos y otros temas, como por ejemplo la forma de resolver el cabello o la talla del corderito. Aun así, creemos que si se puede establecer una conexión entre los estilos de estas imágenes y por tanto de su autoría.



Fig. 10. *Divino Pastor*. Iglesia de la Anunciación. Cúllar. Anónimo. Siglo XVIII. Foto: (J.M.)



Fig. 11. *Divino Pastor* (detalle). Iglesia de la Anunciación. Cúllar. Anónimo. Siglo XVIII. Foto: (J.M.)



Fig. 12. *Niño Jesús Pasión*. Iglesia Nuestra Señora de los Ángeles. Castril. Anónimo. Siglo XVIII. Foto: (J.M.)

- ***Niño Jesús de la Pasión* de Castril**

Este pequeño *Niño Jesús Pasionista* (Fig. 12), conservado en la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Castril de la Peña, es que imagen que sobrevivió a

la guerra y que se encuentra en el Altiplano, aunque no pertenecía a dicha parroquia, sino que fue donado por un párroco de la misma hace pocos años. Dada la circunstancia, es evidente que no aparece ni en inventarios parroquiales, ni en cualquier otro tipo de documento relativo a la parroquia de Castril. Sirva pues, a modo de ejemplo de otra iconografía del tema.

El niño de unos 50 cm de altura sujeta en sus manos una cruz de plata, material este, del que también están hechas las potencias que sujeta su cabeza. Está elevado sobre peana y nube con cabezas de ángeles. El rostro es mucho más doloroso, que en el caso anterior, incluso corren lágrimas por sus mejillas. La larga túnica, anudada a la cintura por un lazo, está estofada y policromada en dorado.

5.2. Imágenes de la Virgen María

No faltarían las imágenes de la Madre de Jesús en las iglesias del Altiplano Granadino. En esta España, llamada "Tierra de María" y más concretamente en Andalucía, la devoción a la Virgen, se desarrolló sobremanera en los siglos del Barroco, debido principalmente a la Contrarreforma que se había emprendido en los países del norte de Europa. La reacción de los países católicos, al ponerse en entredicho la virginidad de María, fue un aumento de la devoción y el culto, con el consiguiente incremento en la nómina de esculturas marianas en las diferentes parroquias, catedrales, ermitas, oratorios privados, etc. Las imágenes respondían a advocaciones innumerables y muy diferentes tipos iconográficos. Aunque en este estudio solo vayamos a reparar en tres: la Inmaculada Concepción de María, la Virgen con el Niño en brazos y María Dolorosa en la Pasión de Jesús.

- **La Inmaculada Concepción**

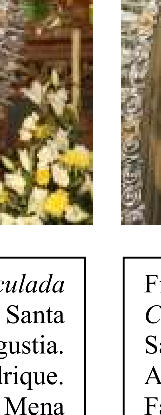
La Inmaculada Concepción de María, supuso para España y más concretamente para Granada, una seña de identidad. Desde que aparecieran los Libros Plúmbeos del Sacro Monte granadino a finales del siglo XVI, y más concretamente, el *Libro de los fundamentos de la Ley de Tesiphon Aben Athar, discípulo de Jacobo, apóstol*, donde aparecía la conocida frase *"A María no tocó el pecado primero"*[25] la abadía del Sacro Monte y por extensión la ciudad de granada se erigieron como

[25] Peinado, 2013: p. 183.

emblema del Inmaculismo. Tanto fue así, que la ciudad de Granada fue la primera en el mundo en levantar un monumento a la Inmaculada concepción de María. Además, la fiesta era celebrada por todo lo alto, como en ningún lugar de la cristiandad. No se descansó, hasta conseguir la declaración dogmática en el año 1854.

Siendo todo esto así, no es de extrañar que en estas tierras del altiplano, en las parroquias hubiera una o más imágenes de la advocación que nos ocupa, de las cuales solo han llegado a nuestros días las tres que vamos a mostrar.





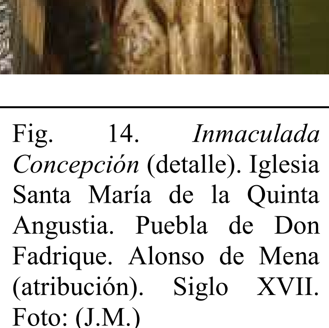




Fig. 13. *Inmaculada Concepción.* Iglesia Santa María Quinta Angustia. Puebla de Don Fadrique. Alonso de Mena (atribución). Siglo XVII. Foto: (J.M.)

Fig. 14. *Inmaculada Concepción* (detalle). Iglesia Santa María de la Quinta Angustia. Puebla de Don Fadrique. Alonso de Mena (atribución). Siglo XVII. Foto: (J.M.)

Fig. 15. *Inmaculada Concepción.* Iglesia Mayor. Baza. Anónimo. Siglo XVII. Foto: (J.M.)

- ***Inmaculada Concepción* de la Puebla de Don Fadrique**

La talla (Fig. 13), que se encuentra presidiendo el altar mayor de la Iglesia de Santa María de la Quinta Angustia, de la Puebla de Don Fadrique es fácilmente atribuible a la gubia de Alonso de Mena[26] o alguien de su taller. Es evidente el parecido que podemos apreciar entre el rostro de esta imagen y el de la *Virgen de Belén*, de la parroquia de San Cecilio de Granada. Así mismo, encontramos también semejanzas en las vestimentas de la Virgen como por ejemplo la forma de resolver

[26] Fajardo, 2008: p. 125.

las mangas, acabadas en largo pico y que se prolongan hasta casi la altura de la rodilla de la imagen. También son similares las peanas de nube con cabezas de angelotes. En la *Inmaculada* de la iglesia de San Matías de Granada podemos apreciar también todas estas características. Además, también es similar, aunque variando la longitud, la forma de distribuir el pelo en mechones separados unos de otros (Fig. 14). Difieren ambas imágenes en el estofado, mucho más rico en la *Inmaculada* de San Matías que en la de la Puebla. La expresión se diferencia también, esta última es mucho más hierática, menos humana, quizá esto sea un indicativo para la datación de la imagen, permitiéndonos en ese caso, asociarla con las primeras obras del escultor.

- ***Inmaculada Concepción* de Baza**

Esta pequeña talla de la *Inmaculada* (de unos 60 cm. aprox.), se encuentra en el tabernáculo de la capilla mayor de la iglesia de la Encarnación de Baza. Aunque este, no había sido su enclave original. Destruida la que había situada en el citado tabernáculo, en los desastres de la contienda civil, esta fue donada para sustituir a la anterior por Dª María Peregrín.[27]

La imagen (Fig. 15) se atribuye a Pedro de Mena y Medrano[28], escultor granadino hijo del anterior. El tema inmaculista fue muy prolijo en su nómina escultórica, tomando como base de sus iconografías, a la *Inmaculada* del Facistol que se expone actualmente en la sacristía de la catedral granadina.[29]

El profesor Gila Medina, distingue entre dos modelos iconográficos, el primero en el que el manto no se cierra en sí mismo, de manera que permite ver la túnica y un segundo modelo más canesco con el manto envolvente. En éste último cabría clasificar a nuestra *Inmaculada*. No ha perdido Pedro, el recurso de su Padre Alonso de Mena, para solventar el tema de la nube con cabezas de angelitos, por lo menos en el caso que nos ocupa, ya que existen otras versiones del tema, en que las nubes son sustituidas por el globo terráqueo sobre dragón, manteniendo la media luna con las puntas hacia abajo.[30] A modo de curiosidad, cabría añadir, que los

[27] Según el catálogo de Bienes Muebles del I.A.P.H.
[28] *Idem.*
[29] Gila, 2007: p. 85.
[30] *Idem*, p. 89.

encajes que tiene la talla, en las mangas, son encajes de hilo real, algo que no hemos visto en otras inmaculadas suyas y que sí era frecuente en otros imagineros.

- ***Inmaculada* pequeña de la Puebla de Don Fadrique**

Situada en las dependencias parroquiales de Santa María de la Quinta Angustia de la Puebla de Don Fadrique, esta imagen (Fig. 16) de pequeño formato de la Inmaculada Concepción, esta atribuida a Francisco Salzillo o taller[31]. Basándose fundamentalmente en la similitud con el rostro de la *Virgen de la Sagrada Familia* del mismo escultor, de la iglesia de San Miguel de Murcia. Además de por otras versiones del mismo tema.

La verdad, nosotros no apreciamos la relación de la imagen con Salzillo o su escuela, ni en las facciones de la cara, ni en la composición de la imagen, ni en los pliegues. Tampoco con otros artífices de la escuela murciana, como el propio padre de Salzillo: Nicolás, o Antonio Dupar, Nicolás de Bussy, etc. Quizá por la cercanía, o por la fecha en la que está datada la imagen, pudiera ser de alguno de los escultores caravaqueños, que trabajaron a principios del XIX, pero con cuyas obras tampoco se encuentra mucho parecido. Esta talla, es de un barroco mucho más atemperado, menos movido, que el que seguían practicando estos discípulos de Salzillo. Aunque está repolicromada, no parece que la policromía original fuera a cambiar la impresión que deja la imagen. Solo hay un detalle, que pudiera a nuestro parecer, entroncar con el estilo de estos maestros, como por ejemplo Francisco Fernández Caro; se trata del vuelo del pañuelo de la cabeza hacia la derecha. Lo podemos apreciar en la Inmaculada de Vélez Rubio, aunque en este caso, el pañuelo no rodea el cuello y hace vuelo por adelante, sino por atrás de la cabeza.

- ***Virgen con el Niño***

Había distribuidas por las parroquias del Altiplano decenas y decenas de imágenes que podríamos clasificar en este modelo iconográfico. Las que generalmente se encontraban en todos los templos, solían ser las imágenes advocadas del Carmen, del Rosario, aunque también de la Cabeza, de la Candelaria, etc. Solo han llegado hasta nuestros días dos imágenes de este tipo iconográfico: *Nuestra Señora de la Piedad* de Baza y *Nuestra Señora de la Cabeza* de Castril.

[31] Según el catálogo de Bienes Muebles del I.A.P.H. por el Profesor Rubio Lapaz.



Fig. 16. *Inmaculada Concepción.* Iglesia de Santa María de la Quinta Angustia. Puebla de Don Fadrique. Francisco Salcillo (atribución). Siglo XVIII. Foto: (J.M.)



Fig. 17. *Nuestra Señora de la Piedad.* Iglesia de la Merced. Baza. Anónimo. Siglo XV. Foto: (J.M.)



Fig. 18. *Nuestra Señora de la Cabeza.* Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Castril. Alonso de Mena (atribución). Siglo XVII: Foto: (J.M.)

- ***Nuestra Señora de la Piedad* de Baza**

Inicialmente, la advocación de la patrona de Baza, nos podría llevar a engaño. Sería normal, pensar en el modelo iconográfico doloroso, en el que la Virgen sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de Jesús, al pie de la cruz. Nada más lejos de la realidad. En Baza, se llama así a esta imagen de la Virgen con el Niño en brazos (Fig. 17), desde su aparición en la última década del siglo XV. Cuando, para detener la azadada de un albañil accitano, llamado Juan Pedernal, una voz sonó desde la tierra diciendo: *"Piedad, Piedad"* y la imagen fue desenterrada.[32]

Nos encontramos ciertamente ante la imagen más antigua, que sigue expuesta al culto en la Diócesis de Guadix. Hablamos de una antigüedad de 525 años[33], aunque si aceptamos la versión de la historia que ofrece el documento, esto solo habría sido un hito en la historia, ya que se afirma que la imagen ya recibía culto en

[32] Archivo Diocesano Guadix. Hermandades y Cofradías. 3433 I. Reseña Histórica de la Imagen de la Santísima Virgen María, en Baza, con el título de la Piedad. (documento mecanografiado transcripción de un original que no se conserva).
[33] En el corriente año, la Hermandad que la tiene por titular, está celebrando el 525 aniversario del hallazgo de la imagen.

los tiempos previos a la conquista de Baza por los musulmanes. Con lo cual, podríamos estar ante una imagen del siglo VII o anterior.

No será en este estudio donde juzguemos la versión de posible imagen visigótica o gótica, según se acepte o no la versión del documento. Lo que sí es evidente, es el parecido que tiene con algunas imágenes más o menos coetáneas que también siguen recibiendo culto en la actualidad: La *Virgen de la Antigua* de Almuñécar (Granada) o *Nuestra Señora de la Antigua y Piedad* de Iznájar (Córdoba).

La talla, de unos 50 cm. de altura, dista mucho en apariencia de su aspecto real. Vestida con túnica con pronunciados pliegues y manto sobre ella, que no la envuelve, sostiene con sus dos manos al Niño completamente desnudo y recostado. Usualmente, estás imágenes de devoción se suelen transformar con diferentes añadidos, aunque sean de talla completa. Peanas, medias lunas, coronas, cetros, mantos, joyas, son añadidos a las imágenes como ocurre en este caso, como muestra de veneración.

- ***Nuestra Señora de la Cabeza* de Castril**

La imagen de *Nuestra Señora de la Cabeza* (Fig. 18), recibe culto actualmente en la parroquia de Nuestra señora de los Ángeles de Castril de la Peña. Aunque no fue siempre ésta su ubicación. En un inventario de la citada parroquia, en el año 1852, en el apartado de ermitas, aparece lo siguiente: *"la Virgen de la Cabeza con corona de plata en la ermita de Cebas"*[34]. Según parece, los propios habitantes de esta pedanía castrileña, depositaron la imagen en la iglesia de Castril, por motivos de seguridad. Temían que alguien se percatara del valor de la imagen y la pudieran robar.[35]

Temían bien, pues la talla es muy cercana al arte del escultor ya mencionado Alonso de Mena[36]. Por lo tanto de la primera mitad del siglo XVII. Aunque está repolicromada, y su aspecto muy distorsionado por ese motivo, son numerosas las similitudes con la *Inmaculada* del altar mayor de la iglesia de Puebla de Don Fadrique. Es más pequeña (unos 80 cm.), pero las mangas, las caras, la base de nube con ángeles y media luna inversa, son ciertamente parecidas (Fig. 19).

[34] A.D.G. Inventarios parroquiales. 3674.
[35] En la ermita se colocó una réplica que fue hecha para darle culto.
[36] Fajardo, 2008: p. 125.

- ***María Dolorosa***

Mucho menor, era el número de advocaciones dolorosas, que había en los templos de los municipios que nos ocupan. Se resumían básicamente en dos: los Dolores y la Soledad. Aunque algunas hayan recibido advocaciones diferentes recientemente, los nombres originales eran esos. *Nuestra Señora de los Dolores* o *de la Soledad*, era y es patrona o devoción principal en varios pueblos del Altiplano[37], por eso la omnipresencia en todas las parroquias. Y aunque no lo fuera, las cofradías de semana santa, necesitaban de estas advocaciones dolorosas, para completar sus desfiles procesionales. Eran en su mayoría imágenes de candelero, es decir solo recibían talla, en los lugares visibles: cabeza, manos y pies. El resto del cuerpo, consistía en un armazón de madera que hacía la forma del cuerpo y que quedaba cubierto con enaguas, sayas y mantos.

- ***Busto Dolorosa* de Huéscar**

El busto de *Dolorosa* (Fig. 20), que hace pareja con el busto de *Ecce-Homo* de la parroquia Mayor de Huéscar, se conserva junto con este, en la capilla del Santísimo Sacramento de ese templo. Es por tanto obra del maestro escultor de Exfiliana, Torcuato Ruiz del Peral.[38]

Pensamos que la atribución es acertada, ya que el busto, es fácilmente relacionable con diferentes imágenes de talla completa que se conservan en la actualidad. Por ejemplo las caras de tallas como la de la *Virgen de los Dolores* de Guadix,[39] la *Virgen de la Humildad* de la Catedral Accitana o *Santa María de la Alhambra* de Granada, corroboran el parentesco con este busto de Huéscar.

- ***Santa María de la Quinta Angustia* de la Puebla de Don Fadrique**

Se trata del busto, que generalmente se acepta como titular de la parroquia: *La Quinta Angustia* (Fig. 21). Según Rubio Lapaz, nos encontramos ante la mejor escultura que se conserva en la comarca de Huéscar. A nuestro modo de ver, no le

[37] Huéscar, Orce, Castril, Cuevas del Campo, Freila, Caniles y Cúllar.
[38] Fajardo, 2008: p. 105.
[39] Perteneciente a la anterior imagen de *Nuestra Señora de las Angustias*, Patrona de Guadix.

falta razón. La talla de este busto se atribuye al escultor granadino de origen bastetano, José de Mora.[40]

Está ubicado en la capilla del Santísimo Sacramento, a la que se accede a través de la sacristía. Con una expresión honda de dolor contenido, inclina la cabeza a la derecha y mantiene la mirada baja. La palidez de la policromía, se enfatiza al estar el rostro envuelto en un manto de intenso azul oscuro, lo que le confiere, más si cabe, una dramática expresividad al rostro.

Históricamente, no sabemos nada de la imagen. Ni está documentada, ni se conserva ningún inventario parroquial, ni en el archivo diocesano, ni en la propia parroquia, donde se haga referencia alguna a la imagen.



Fig. 19. *Nuestra Señora de la Cabeza* (detalle). Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Castril. Alonso de Mena (atribución). Siglo XVII. Foto: (J.M.)



Fig. 20. Busto *Dolorosa.* Iglesia de Santa María la Mayor. Huéscar. Torcuato Ruiz del Peral (atribución). Siglo XVIII. Foto: (J.M.)



Fig. 21. Busto *Dolorosa.* Iglesia de Santa María de la Quinta Angustia. Puebla de Don Fadrique. José de Mora (atribución). Siglo XVII. Foto: (J.M.)

- ***Nuestra Señora de la Soledad* de Cúllar**

Nos encontramos ante la única imagen dolorosa de candelero que ha sobrevivido a la barbarie de la guerra, en todo el Altiplano Granadino. Se trata de una *Dolorosa* de pequeño tamaño (Fig. 22), ubicada actualmente en la enfermería de

[40] Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (I.A.P.H.). Catálogo General de Bienes Muebles.

la Casa de Caridad de Cúllar.[41]Aunque su ubicación original era la parroquia cullarense, como queda demostrado en varios inventarios parroquiales de diferentes años, el primero en 1861, donde se dice: *"una imagen de la Soledad en su retablo dorado"*.[42] Más tarde, en el inventario de la posguerra, haciendo repaso de las imágenes que quedaban en la parroquia, se menciona: *"una dolorosa escuela Salzillo policromada 90 cm. Emplazada en el sepulcro"*.[43]Seguramente se cambió la ubicación de la imagen en el año 1954 con motivo de la inauguración de la Casa de Caridad, la imagen se cedería para estar en la capilla o en alguna otra estancia.

La *Dolorosa*, que parece de barro cocido, más bien que de madera tallada, cumple perfectamente con los arquetipos de la escultura de Roque López. A saber: la cabeza ligeramente inclinada, la mirada suplicante, hacia arriba y sobretodo un tipo menos edulcorado de mujer mayor, con rasgos severos[44]. No evita las arrugas al fruncir la frente, como expresión de dolor, ni tampoco las "patas de gallo" en los ojos. Evidentemente, el prototipo iconográfico, procede de la *Dolorosa* que su maestro Francisco Salzillo, realizó para la cofradía de Jesús, en el año 1755. Tanta fortuna tuvo, que se repitió sistemáticamente para decenas de dolorosas en la región de Murcia y limítrofes.



Fig. 22. *Nuestra Señora de la Soledad.* Casa de Caridad. Cúllar. Roque López. 1802. Foto: Alberto Rodríguez Martínez (A.R.M.)

[41] Lugar que sirve de residencia de ancianos y de casa de la comunidad de Franciscanas de la Purísima Concepción en Cúllar.
[42] A.P.C. Libro de inventario. 1861. Folio 71 vuelto.
[43] A.P.C. Libro de Inventario. 1940. Folio 130.
[44] Fernández, 2012: p. 129.

Lo más importante de todo esto, es que parece ser que es la única imagen que podemos adjudicar con seguridad a su escultor, de cuantas aquí se han mostrado. Según el *Catálogo de hechuras de Roque López* en 1802 se hizo *"una Soledad, de tres palmos, de vestir, con las manos cruzadas para Cúllar de Baza. 150 reales de vellón".*[45] Creemos que por los datos que se ofrecen de la imagen, observándola detenidamente, que puede ser esta la *Soledad* de la que se habla en el catálogo. Por tanto, habríamos sacado a la luz, una nueva imagen de Roque López de la que no se tenían noticias hasta ahora.

5.3. Los Santos

Los santos son también importantes en la religión católica. Su vida y martirio supone un ejemplo a seguir para los católicos. Por esta razón, cuando la Contrarreforma arremetió contra su culto, en la Europa católica, sucedió algo parecido a lo que también ocurrió con la Virgen María. Su culto se intensificó, se reafirmó la validez de sus reliquias y se aprobó el culto a sus imágenes como medio para acercarse a Dios.

No hay santos específicos que se repitan sistemáticamente en las iglesias del Altiplano, a excepción de *San José*, *San Francisco* y *San Blas*. Cada pueblo tenía, según su historia, algún santo diferente. Normalmente destacaban los Santos Patrones. Y así lo veremos a continuación, las imágenes que se han conservado son de santos patrones y de San José.

- ***Santo Domingo* de Huéscar**

Es quizá, la única imagen de santo[46]que se sale de los citados anteriormente, que se ha conservado. Ciertamente que no era patrón de Huéscar, ni fue encargado para allí, pero sí lo era y es de la orden a la que iba destinada la escultura. Las Madres Dominicas del Convento de la Piedad de Granada. La imagen llegó a la iglesia del Convento de las Madres Dominicas de Huéscar, después de la guerra, al haberse quedado el convento sin imagen del fundador de la orden.[47]

[45] www.regiondemurcia.com.
[46] Junto con un San Benito, de pequeño tamaño y muy deteriorado, en la parroquia de Huéscar
[47] Fajardo, 2008: p. 111.

Una vez más el profesor Miguel Ángel Coloma, lo atribuye a la estética de Torcuato Ruiz del Peral. Es una imagen de tamaño mayor que el natural (Fig. 23), concebida para retablo, para contemplarla desde una cierta altura. La boca entreabierta, mostrando los dientes, el mentón prominente que insinúa el vello de la barba, son rasgos recurrentes en los rostros masculinos de las imágenes de Ruiz del Peral.

- ***San Antonio Abad* de Almaciles**

El santo, más conocido comúnmente como *San Antón*, tuvo que ser una eminencia devocional en su pueblo, denominado incluso como *San Antón de los Almaciles*[48] en el año 1934. Además, *San Antón* era el titular de su cofradía y de su parroquia, en donde se conservaban unas reliquias suyas con expediente de autenticidad.[49]



Fig. 23. *Santo Domingo*. Iglesia Monasterio MM.DD. Huéscar. Anónimo. Siglo XVIII. Foto: (I.P.R.)



Fig. 24. *San Antón.* Iglesia de San Antón. Almaciles. Roque López. Siglo XVIII. Foto: Antonio Fajardo Ruiz.

Estos datos, y la referencia a la imagen, son los únicos que se han encontrado por ahora. La portentosa imagen de *San Antón*, ha sido atribuida usualmente a

[48] A.D.G. Inventarios Parroquiales. 3671.
[49] *Idem.*

Salzillo o a su escuela. Particularmente, el delegado de patrimonio de la Diócesis de Guadix, Antonio Fajardo, piensa que es más probable la hipótesis de Roque López.[50]

Es evidente, que la imagen es deudora de la iconografía del mismo santo que Salzillo esculpió y que se encuentra en la ermita de San Antón de la ciudad de Murcia. La mano derecha en alto, sujetando el báculo con el que mata al demonio que sostiene bajo su pierna flexionada, el otro brazo abierto y la mirada baja hacia el dragón como manteniendo una lucha. La imagen de Almaciles (Fig. 24), es mucho menos vibrante, ni las barbas del santo, ni túnica, capa o escapulario, tienen la dramática intensidad de movimiento que generan los pliegues.

Pensamos que la atribución a Roque López es bastante acertada. Debido básicamente, a la similitud existente con la imagen del mismo tema, que se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de la Esperanza de Peñas de San Pedro.

- ***Los Santos Médicos* de Cortes de Baza**

Las imágenes de *San Cosme* y *San Damián* (Fig. 25), popularmente conocidas como *Los Santos Médicos*, patrones de Cortes de Baza, no solo sobrevivieron a la guerra civil, sino que son las mismas que se veneran desde el principio de su devoción. Esta devoción, llegó a Cortes, mediante los Enríquez, concretamente a través de María de Luna. Ésta, a causa de una curación milagrosa de su marido, mandó levantar una ermita en Baza (en frente de su palacio) en el año 1511[51]. Sin duda la devoción, llegó a Cortes a través de ellos, ya que los citados señores, eran los dueños de la Villa. Rápidamente, la devoción se extendió y alcanzó altas cotas. Como demuestra el hecho de haber sido proclamados patrones de la villa en 1601 por el obispo Juan de Fonseca[52]. Años más tarde, en 1615 se construyó la ermita, que no es la actual. Aunque no sabemos si el emplazamiento que ocupa hoy día, pudiera ser el mismo que el de aquella anterior.

Centrándonos en las imágenes, la primera referencia propiamente dicha que hemos encontrado a ellas, data del año 1731, en un inventario de la ermita dice: *"las efigies de San Cosme y San Damián"*[53]. Aunque ciertamente, son muchísimo más

[50] Fajardo, 2008: p. 125.
[51] Magaña, 1927: p. 98.
[52] Archivo Parroquial Cortes de Baza (A.P.C.B.). Libro Santas Visitas.
[53] *Idem.*

antiguas, a pesar de que no hayamos encontrado por ahora, referencias anteriores. Hay un hecho que nos podría poner luz, sobre la datación de las imágenes. Se trata de la declaración del patronazgo en 1601. Normalmente, cuando se declara la advocación de un santo, patrón de un pueblo, es debido a la veneración que recibía dicha imagen, por lo tanto, hemos de suponer que en 1601 ya había imágenes. Y pensamos que no sería descabellada la idea de que fueran estas mismas.



Fig. 25. *Santo Médicos*. Ermita Santos Médicos. Cortes de Baza. Anónimo. Siglo XVI. Foto: (J.M.)



Fig. 26. *San Cosme* (detalle). Ermita Santos Médicos. Cortes de Baza. Anónimo. Siglo XVI. Foto: (J.M.)



Fig. 27. *San Damián*. Ermita Santos Médicos. Cortes de Baza. Anónimo. Siglo XVI. Foto: (J.M.)

Estilísticamente, podemos decir, que las imágenes no fueron concebidas para ser procesionadas, sino más bien para permanecer en un retablo, hecho del que da cuenta la excesiva planicie de las traseras de las imágenes. Son de un tamaño menor que el natural, demasiado esbeltas, portan las palmas de martirio y unos recipientes, como atributos iconográficos y están tocadas sus cabezas por un nimbo. Mantienen la mirada perdida, *San Cosme*, con barba, mira hacia abajo (Fig. 26). Mientras que *San Damián*, imberbe, parece estar implorando a Dios, dirigiendo sus ojos hacia arriba. La vestimenta de las imágenes, es a base de túnicas, ceñidas a la cintura mediante estrechos cinturones y de capas que las cubren. En el caso de *San Cosme*, envolviéndose el manto sobre sí mismo y en *San Damián* sin envolverse (Fig. 27), permitiéndonos ver frontalmente la túnica al completo.

Nada sabemos acerca de la autoría de las imágenes. Ni en los archivos parroquiales, ni diocesanos se hace mención a su autoría. Aparentemente, nos recuerdan a la pareja de los *Santos Pedro* y *Pablo*[54], del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo. Son imágenes no muy abultadas, y las formas de túnicas y mantos son bastante parecidas, los cuellos de las ropas anchos, etc. Cronológicamente sería compatible. También lo sería, de Bernabé de Gaviria o círculo, sobretodo la imagen del *San Cosme*, nos recuerda en la forma de disponer el pelo y la barba, al *San José* de la *Santa Parentela* de la Capilla Real de Granada. Aunque todo son especulaciones.

- ***San José* de Cúllar**

La última imagen que vamos a tratar en esta breve aproximación a la escultura del Altiplano de Granada, es un *San José* (Fig. 28), que se conserva en la parroquia de la Anunciación de Cúllar.

La referencia más antigua que tenemos de un *San José* en la parroquia de Cúllar es del año 1715. Se trata del testamento de Catalina Tello, en el que manda *"dar manteles de lino para el altar de su padre San José de dicha villa".*[55]En el inventario parroquial del 1861 aparece*: "en la capilla de San José un retablo con la imagen de San José con el niño"*[56]. En el inventario de posguerra, aparece una descripción más completa: *"San José con peana sostiene el Niño con la mano izquierda, el cual lleva en su mano izquierda una bola del mundo. En la derecha vara florida. 80 cm. de altura".*[57] Es sin duda la imagen a la que se refiere el inventario, aunque ha perdido el niño y la vara florida.

Por lo tanto, el único dato que disponemos para intentar acercarlo a algún autor o escuela, es la fecha de 1715, que cuadra con el marcado carácter barroco de la imagen. Aunque también pudiera ser que no fuera el mismo el de dicho año y el de los inventarios parroquiales, ya que en el municipio existió una ermita de San José, hasta finales del siglo XIX.[58]Por lo tanto podría haber dos imágenes.

---

[54] Obras de Juan Bautista Vázquez "El Mozo" de finales del XVI.
[55] Archivo Protocolos Notariales Granada (A.P.N.Gr.). Distrito de Baza. Juan Bazquez Quebedo. 1712-1732.
[56] A.P.C. Libro de Inventario. 1861. Folio 71 v.
[57] A.P.C. Libro de Inventario. 1940. Folio 130.
[58] Pascual Madoz. Diccionario geográfico-estadístico de España y sus territorios de ultramar.

Atendiendo a la que conservamos, que en efecto tiene 80 cm de altura, debemos decir que tiene un marcado carácter barroco, tanto, que la acentuada curva que marca su cuerpo, parece imposible. El santo con la pierna derecha sobre un risco, tiene tallada la túnica con el cuello abierto y un botón, sujeta a la cintura por un cinturón anudado. El manto, en vuelo cae por debajo de la mano derecha cubriendo la túnica a la altura de la rodilla, mientras que rodea el brazo izquierdo y cae en vuelo hacia esa dirección. El cabello, ondulado, cubre parte de los oídos, y termina en un gran bucle a la derecha. La policromía está muy deteriorada. Están estofados los bordes de las vestimentas, el cuello y los bajos de la túnica, así como todo el manto.



Fig. 28. *San José.* Iglesia de la Anunciación. Cúllar. Anónimo. Siglo XVIII. Foto: (J.M.)



Fig. 29. *San José* (detalle). Iglesia de la Anunciación. Cúllar. Anónimo. Siglo XVIII. Foto: (J.M.)

La imagen no parece ser de escuela granadina, sino más bien murciana. La forma del pelo y de cubrir las orejas es muy característica de Roque López (Fig. 29), como vemos en su *Santa Cecilia*, o en el *San José* de Totana, que coincide en la policromía azul de la túnica y marrón del manto. También es semejante la forma de envolver el manto en el brazo, dejando que caiga como volado por el aire. Las mismas semejanzas hay con el *San José* de Lorca, aunque este con un estofado mucho más rico. Las sandalias de nuestra imagen, son semejantes también con las que lleva el *San José* de Salzillo de Cartagena.[59]La forma del manto es semejante también a las

[59] Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús.

de las *Inmaculadas* de Salzillo. En definitiva, es más probable que nuestra imagen sea de finales del XVIII o principios del XIX, adscrito a la escuela murciana de escultura.

6. CONCLUSIONES.

Después de un largo trabajo de campo, visitando pueblos, parroquias, analizando imágenes y una larga labor de archivo, tanto en el Diocesano de Guadix, como en los parroquiales de Cúllar y Cortes e incluso en el de Protocolos Notariales de Granada, podemos extraer algunas conclusiones a cerca de la escultura que se ha conservado a lo largo del tiempo:

- En primer lugar, que la mayoría de las parroquias, disponían de imágenes de gran valor artístico y de grandes maestros de la escultura.
- Que a pesar de haber perdido mucha documentación de archivo, la mayoría de las imágenes son atribuibles a escultores, gracia a lo característico de sus rasgos.
- Generalmente, las imágenes que no están a cargo de una hermandad, necesitan en su gran mayoría, una restauración que las devuelva a su forma original en la medida de lo posible. Eliminar repintes, reintegrar partes perdidas, limpiezas, etc, son algunas de las actuaciones necesarias.
- Es difícil establecer una causa clara del porqué de las conservaciones de algunas imágenes y otras no. Pues han llegado a nosotros de diferentes tamaños, materiales, técnicas, escuelas, e incluso importancia devocional.
- Finalmente, que esto es solo el principio de un estudio que habría de abordar otras técnicas, objetos como retablos y tabernáculos, fragmentos de imágenes y la posibilidad de aparición de nuevos datos de archivo, que nos ayuden a esclarecer de forma más completa el panorama escultórico del Altiplano de Granada.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Fajardo, Antonio (2008): *Huéscar: la "Catedral de Toledo" en Granada y Torcuato Ruiz del peral.* Diócesis de Guadix. Huéscar.

Fernández, José Alberto (2012): "La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico". *Roque López. Genio y talento de un escultor.* Caja Murcia. Murcia. 75-160.

Garrido, Manuel; Segura, Juan Manuel (2012): "Tres obras inéditas del escultor Cecilio López Criado". *Péndulo. Papeles de Bastitania.* 13. 71-90.

Gila, Lázaro (2007): *Pedro de Mena.* Arco libros. Madrid.

Gómez, Ana María (2008): "Los lances de un hombre y la fortuna de un artista: nuevas noticias sobre Ruiz del Peral". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez.* 21. 213-274.

Lázaro, María Soledad (2008): "Consideraciones en torno a la obra y la clientela de Torcuato Ruiz del Peral en Baza". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez.* 21. 77-100.

López-Muñoz, Ignacio (2008): "Aspectos inéditos en la creación artística de Torcuato Ruiz del peral: hacia una nueva estética concebida desde el sincretismo formal y el fasto cromático". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez.* 21. 55-76.

Magaña, Luis (1952): *Baza histórica.* Diputación Provincial de Granada. Granada.

Peinado Guzmán, José Antonio (2013): "El Sacro Monte como Institución Granadina Inmaculista en los siglos XVII y XVIII". *Revista del Centro de estudios Históricos de Granada.* 25. 181-200.

LA CRUZ PROCESIONAL EN CÓRDOBA: ASPECTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE ESTA TIPOLOGÍA

María del Amor Rodríguez Miranda, *Universidad de Córdoba*

1. BREVE INTRODUCCIÓN SOBRE EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.

En el año 1973, Dionisio Ortiz Juárez realiza una gran exposición de platería cordobesa y se edita un catálogo, el primero de su tipología en Córdoba[1] y publicara su libro *Punzones de platería cordobesa*, manual obligado para todo aquel que quiere acercarse a esta historia[2]. Hasta 1993, no se difundirá otro catálogo *Eucharística Cordubensis*, a cargo de Fernando Moreno Cuadro y Manuel Nieto Cumplido[3], con muchas de las piezas que en su día Ortiz Juárez presentó, pero también con otras nuevas. Francisco Valverde, en 2001, defiende su tesis doctoral *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*[4]. En 2006, Fernando Moreno redacta su libro *Platería Cordobesa*[5], dedicado sobre todo a hacer una magnífica recopilación de los principales plateros cordobeses a lo largo de la historia, hasta comienzos del siglo XIX.

Además, diversos han sido los autores que han sacado a la luz en revistas artículos sobre aspectos de la platería cordobesa, como María Teresa Dabrio, el citado Fernando Moreno o María del Amor Rodríguez Miranda. Pero aún no hay un estudio dedicado a la historia de la orfebrería en Córdoba en general.

Ciñéndonos al ámbito de la tipología que hoy se estudia y se presenta, se puede consultar la conferencia, impartida por la profesora María Teresa Dabrio González en el *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera en 2009, titulada "Tipología y ornamento de las cruces procesionales del Barroco en Córdoba"[6]. Además se han investigado para completar este estudio, el *Catálogo*

[1] Ortiz Juárez, 1973a.
[2] Ortiz Juárez, 1973b.
[3] Moreno Cuadro y Nieto Cumplido, 1993.
[4] Valverde Fernández, 2001.
[5] Moreno Cuadro, 2006.
[6] Dabrio González, 2009: pp. 39-48.

artístico y monumental de la provincia de Córdoba, en los tomos publicados y algunas obras locales[7].

2. SIGLO XVI.

Las cruces del siglo XVI van a mantener y repetir una serie de características tanto estructurales como decorativas, que se analizarán a continuación a partir de algunos de los ejemplares más vistosos del momento.



Fig. 1. *Cruz de cristal de roca*. Catedral de Córdoba, siglo XIII. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda (M. A. R. M.)



Fig. 2. *Cruz del obispo Iñigo Manrique*. Catedral de Córdoba, siglo XV. Foto: (M. A. R. M.)

Hay que precisar que antes de la cruz de Enrique de Arfe hay fechadas otras dos grandes piezas. La más antigua está elaborada en cristal de roca y plata sobredorada (Fig. 1)[8], fechada en el siglo XIII, se cree que llegó a Córdoba desde el norte en la reconquista de la ciudad. Entre 1486 y 1496 se realizó la llamada cruz del Obispo Iñigo Manrique (Fig. 2)[9]. Fue muy reformada en la centuria siguiente, conservando muy pocos restos de su primera construcción. De ese momento tan sólo

[7] AA.VV., 1983, 1986, 1989; AA.VV., 1993 y AA.VV., 1995.
[8] Moreno Cuadro, 1993: p. 14.
[9] Moreno Cuadro, 2006: p. 47.

tiene la manzana arquitectónica, compuesta por varios pisos decrecientes y toda ella muy ornamentada al gusto de la época. Debido a las modificaciones que sufrió y a la dificultad de distinguir entre unos elementos y otros, el estudio formal y estilístico de las cruces cordobesas, se comenzará en la pieza diseñada por Enrique de Arfe.

Enrique de Arfe creará una pieza única y espectacular en 1520 (Fig. 3)[10]. Fue encargada por el arcediano Francisco Simancas y permaneció en su familia durante algunos años, concretamente hasta el 18 de enero de 1548 en que es vendida a la Catedral, donde se guarda en el tesoro.





Fig. 3. *Cruz de Enrique de Arfe*. Catedral de Córdoba, 1520, Catedral de Córdoba. Foto: (M. A. R. M.)

Fig. 4. *Cruz de Enrique de Arfe*. Detalle de la manzana. Foto: (M. A. R. M.)

Está realizada en plata sobredorada y en su color alternadas. La manzana (Fig. 4) está constituida por tres pisos decrecientes de planta hexagonal, que culminan en un remate rectangular con las esquinas achaflanadas de donde parte la cruz. El primer nivel se decora con varios relieves, que representan escenas de la Pasión y de la Bajada del Limbo y son: *la Oración en el Huerto de los Olivos, el Prendimiento de Jesús tras el beso de la traición de Judas, la Flagelación de Cristo, Jesús camino del Calvario con la cruz a cuestas, la Bajada al limbo y la Resurrección de Cristo*. Todo ello rodeado de diversos

[10] *Idem*, pp. 52-53.

motivos ornamentales, cresterías góticas, pináculos y florones entre otros elementos. En el segundo cuerpo aparecen nichos en cada una de las caras del hexágono, flanqueadas por pilares rematados en pináculos, donde están diversos santos: San Juan con el cáliz, San Andrés con la cruz, San Lucas con el toro, San Pedro con las llaves, San Pablo con la espada y Santiago con un libro. En el último cuerpo se repite la misma estructura con diversos santos fundadores, como Santo Domingo, San Francisco o San Jerónimo entre otros.

El árbol tiene brazos poligonales de la misma longitud, terminados en medallones circulares inscritos en cuadrados y decorados con frisos y cardina gótica. En el interior de cada círculo se representan escenas de la vida de Jesús y en la parte posterior, el Padre Eterno en el centro rodeado de los evangelistas. La del Cristo es de pequeño tamaño, de tres clavos, con la cabeza levantada, buena anatomía y flexión en las piernas, con sudario pequeño.

Esta cruz ofrece una serie de características tan elaboradas y tan exquisitas que es única en su momento, algunos de estos elementos se verán repetidos en sus contemporáneas, pero otros serán algo menos suntuosos y más simples. Las manzanas de este momento van a ser predominantemente de tipo arquitectónico, con planta hexagonal, rematada tanto arriba como abajo por cúpulas semiesféricas y ornamentadas cada una de las caras del hexágono con una hornacina. Las hornacinas, en el caso de que aparezcan, suelen estar presididas por imágenes en altorrelieve o en relieve, de los Apóstoles. Hay una excepción, la cruz mencionada de Enrique de Arfe, que también es arquitectónica, pero mucho más detallista, como corresponde a la primera mitad de la centuria del quinientos.

Los brazos del árbol son de igual tamaño en todos los casos y algunos de ellos adornan su contorno con crestería. Unos tienen perfil recto y otros florenzados. Y se completan con medallones circulares u ovalados, en los remates de los brazos; algunas veces, también en la zona intermedia y se culminan con perillones. Cuando estos medallones tienen forma lobulada, da lugar a que el brazo se denomine trebolado o trilobulado.

En los medallones intermedios y en los de las esquinas aparecen relieves que representan a la Virgen, San Juan y la Magdalena, los evangelistas, diversos santos,

profetas o protagonistas del Antiguo Testamento, como David o Moisés en el caso de Baena y Espejo.

El cuadrón sobresale del contorno de los brazos de la cruz. Hay de dos tipos, cuadrangulares y circulares. Los primeros se complementan con pináculos que parten de las esquinas en todos ellos y en los segundos, unas veces llevan esos pináculos pero en otras ocasiones, no. En su interior se desarrollan diferentes escenas o representaciones, que la mayoría de las veces es la ciudad Santa de Jerusalén en el medallón delantero, en ocasiones completado con la simbología del sol y de la luna; y en la parte posterior, se complementan la mayoría de ellos con la de Dios Padre o los santos titulares de las parroquias.

La figura del Cristo, en cuanto a su tamaño con respecto a la cruz, es de pequeño tamaño. Son representaciones de tres clavos, con buena anotomía bien marcada y perfilada, y un sudario de reducidas dimensiones. Todos ellos están vivos, salvo el Montemayor, alzan su mirada hacia arriba o, simplemente, giran la cabeza hacia la derecha. Las piernas aparecen flexionadas y, en algunos casos, con un escorzo hacia la izquierda.

Entre los ejemplares con brazo plano, culminado en lóbulos y medallones intermedios, con abundantes elementos decorativos góticos, como la cresteria, está la de la *parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor*[11].

La manzana que presenta es de planta hexagonal, pero ya no tiene varios pisos decrecientes en altura, como la de Arfe. Sí repite la estructura en nichos. El árbol presenta, como se ha indicado algo más arriba, brazos florenzados, con remates poligonales y medallones intermedios. En los medallones intermedios de la parte delantera, están la Virgen, San Juan y la Magdalena; y en los traseros, los Evangelistas, que rodean el cuadrón central donde aparece la del Padre Eterno. En los remates no hay relieves, sino elementos fitomórficos. La figura central de Cristo es de pequeño tamaño con respecto a los brazos, de tres clavos, con buena anatomía, escorzo en las piernas flexionadas hacia la izquierda, sudario pequeño y muerto, con la cabeza inclinada hacia abajo, lo que no es muy usual, apareciendo normalmente un Cristo vivo que alza la mirada hacia el cielo.

[11] Ortiz Juárez, 1993a: nº 58.

Otro ejemplar de este tipo es el de la parroquia de *San Bartolomé de Espejo*, realizado por el platero Diego Fernández "el viejo" entre 1559 y 1562[12]. Está construida en plata en su color y sobredorada. Presenta nudo de sección hexagonal, flanqueada cada parte por balaustres externos y cobijando hornacinas con arcos de medio punto, en cuyo interior hay apóstoles. El árbol tiene brazos florenzados que se bordean con crestería y medallones en los extremos e intermedios. En el interior de cada medallón se sitúan representaciones del Pelícano así como profetas, Zacarías, Jonás, Isaías y Daniel, los evangelistas y otros personajes del Antiguo Testamento; mientras que en el cuadrón aparecen relieves de la ciudad de Jerusalén en el anverso y en el reverso, a Dios Padre bendiciendo.

Entre las cruces de brazo plano culminados en medallones circulares sobresale el ejemplar de *Fuente Obejuna* es obra de Diego de Alfaro, fechada entre 1547 y 1551, y realizada en plata en su color cincelada y repujada[13]. La manzana es de planta hexagonal, con hornacinas donde aparecen Apóstoles en nichos con arcos de medio punto sobre pilastras de orden compuesto flanqueadas por balaustres en cada esquina. Se remata con cúpula con gallones, tal y como se ha indicado al comienzo.

El árbol tiene brazos rectos que culminan en medallones circulares y se decoran con elementos de inspiración profana, como cariátides, cartelas, frutos e instrumentos musicales, que algunos historiadores han querido ver en ellos una clara influencia del Renacimiento italiano. En el interior de los medallones se presentan en el anverso los evangelistas y en el reverso, la Magdalena, la Virgen, San Juan y el pelícano. En el medallón del cuadrón se puede ver en el anverso al Padre Eterno en altorrelieve y en el reverso, la ciudad de Jerusalén.

3. SIGLO XVII.

Conforme avanza el tiempo, las formas y las líneas van cambiando adaptándose a las nuevas características, tanto estructurales como decorativas. Pero, además, hay una clara disminución de elementos en las manzanas, que se realizarán a partir de ahora con formas menos recargadas y menos elaboradas. Todos los nudos

[12] Moreno Cuadro, 2006: p. 61.
[13] *Ibídem,* p. 64.

que se van a encontrar en el siglo XVII van a estar compuestos por un cilindro achatado, enmarcado tanto por arriba como por abajo por una cúpula semiesférica. Las únicas diferencias que se encontrarán entre ellos serán en los recursos ornamentales y el tamaño de dichos componentes, que variarán de unos a otros, apareciendo en unas ocasiones con un cilindro de grandes proporciones que sobresale de los remates, o la cúpula semiesférica inferior mayor que la superior, o ambas destacando en el perfil con respecto al nudo central.

La decoración más repetida va a ser de inspiración geométrica o vegetal entrelazada, la mayoría de las manzanas llevarán costillas pareadas y en algunos casos, como la catedralicia, con hornacinas donde aparecen las imágenes de la Inmaculada, Santo Domingo, San Buenaventura y Santa Calina de Siena; mientras que en la de San Andrés lo utilizado va a ser el anagrama de María y de Cristo, la M y la A sobrepuestas e IHS.

El árbol va a mantener brazos con la misma longitud predominantemente, pero va a surgir por vez primera un brazo inferior algo más largo que los otros. En dichos brazos desaparece la forma polilobulada de épocas anteriores o tribolubada, para afianzarse un óvalo alargado, que culminará en pináculos puristas, salvo algunos ejemplares que son totalmente planos.

En el cuadrón, la forma cuadrangular del siglo XVI es sustituida por la circular, de cuyos ángulos parten pináculos como los de los remates de los brazos. En los relieves del interior del medallón central va a ser dominante la escena de la ciudad santa de Jerusalén, que bien puede aparecer delante como detrás. Irá completada esta escena con los santos titulares de las parroquias, como San Andrés, Santiago Matamoros o la Inmaculada. Por último, hay algunos ejemplares que no llevan relieves, pero serán muy escasos.

La figura de Cristo va a aparecer tanto en su forma viva alzando su mirada hacia el cielo como muerto, en ambos casos es una imagen de tres clavos y de tamaño pequeño en proporción con los brazos de la cruz, con algunas excepciones. La anatomía suele estar poco definida, lo mismo ocurre en los paños del sudario y la flexión de las piernas, algo más marcada en las imágenes muertas, consecuencia del escorzo de la muerte.

Uno de los ejemplares más destacados de este momento es la *cruz del Obispo Mardones*, fechada en 1625 y que se encuentra en la Catedral cordobesa (Fig. 5). Fue realizada por Pedro Sánchez de Luque, quien cobró por su hechura cincuenta y seis mil reales. La manzana de este ejemplar (Fig. 6) se compone de un cilindro achatado y enmarcado por varias piezas. En la parte superior una cúpula semiesférica y en la inferior, una zona con paredes alabeadas y molduras convexas. En el cilindro se aprecian cuatro nichos con arcos de medio punto flanqueados por parejas de contrafuertes, en cuyo interior están las imágenes de la Inmaculada, Santo Domingo, San Buenaventura y Santa Catalina de Siena. En la cúpula aparece el escudo del obispo Mardones realizado con vistosa labor de esmalte. La decoración de toda la manzana es muy elaborada, con pedrería, esmaltes y abundantes elementos que la enriquecen.



Fig. 5. *Cruz del Obispo Mardones*. Catedral de Córdoba, Pedro Sánchez de Luque, 1635. Foto: (M. A. R. M.)



Fig. 6. *Cruz del Obispo Mardones*. Detalle de la manzana. Foto: (M. A. R. M.)

Los brazos del árbol son rectos y culminan en óvalos en resalte rematados por jarrones. En dichos óvalos se sitúan en la parte delantera los relieves de un papa, la Magdalena, San Diego y San Marcos, y en el reverso, el Pelícano alimentando a sus crías, San Jerónimo, otro Papa y un obispo fundador. En el cuadrón hay un medallón circular que sobresale del perfil de la cruz y en cuyo interior aparece un esmalte de

Santiago. La de Cristo es de buen tamaño con respecto a los brazos del árbol, imagen de tres clavos, con la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo, anatomía bien marcada con flexión en las piernas y sudario con abundantes pliegues.

Otra cruz de este tipo, aunque bastante más sencilla, es la de la parroquia de *Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor*, realizada en plata en su color[14]. Se compone de una manzana cilíndrica enmarcada por cúpulas semiesféricas, cuya decoración consiste únicamente en elementos geométricos repujados. Los brazos del árbol, de la misma longitud, rematan en óvalos en resalte y pequeños jarrones, sin más ornato. El cuadrón circular sobresale del crucero y lleva tornapuntas en los ángulos, en su interior la ciudad santa de Jerusalén. La figura de Cristo es de tres clavos y con un buen tamaño en relación a los brazos de la cruz, muerto inclinando la cabeza hacia la derecha y con una ligera flexión en las piernas, el sudario está poco marcado así como el resto de la anatomía.

Entre los ejemplares que mantienen estas características, pero que no tienen medallones ovales ni circulares en los remates de los brazos del árbol está la cruz de la *parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera* (Fig. 7). Se trata de una gran pieza, elaborada en plata sobredorada decorada con placas de esmalte dispuestas en los brazos del árbol y en la manzana. La manzana se compone de un cilindro achatado enmarcado por cúpula semiesférica en la parte superior y una pieza de perfil alabeado en la zona inferior. Parejas de contrafuertes separan el cilindro en varias secciones, en el centro de las cuales aparecen placas de esmalte de forma rectangular rodeadas por elementos geométricos incisos. Este tipo de ornamentación se repite en la cúpula y en la zona inferior. En el cuadrón se sitúa un medallón circular que sobresale del perfil y de cuyos ángulos parten pequeños jarrones como los que aparecen en los remates de los brazos pero de menor tamaño. En el centro un relieve de la ciudad santa de Jerusalén.

Una cruz mucho más sencilla es la de la *parroquia de Santiago de Montilla* (Fig. 8)[15]. Está realizada en plata en su color y conserva los mismos elementos compositivos de las anteriores, aunque presenta una novedad, un ligero aumento del tamaño del brazo inferior, lo que se mantendrá en épocas posteriores. La manzana

[14] Ortiz Juárez, 1973a: fig. 71.
[15] Rodríguez Miranda, 2011: p. 79.

también es cilíndrica rematada tanto por arriba como por abajo con casquetes semiesféricos, siendo el inferior de mayores dimensiones. Los brazos del árbol son rectos y rematados con perillones. Otra diferencia con respecto a las demás es que no lleva un cuadrón marcado y que no tiene una de Cristo. La ornamentación consiste en elementos geométricos, óvalos y rectángulos en resalte.



Fig. 7. *Cruz*. Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño. Aguilar de la Frontera, siglo XVII. Foto: (M. A. R. M.)



Fig. 8. *Cruz.* Parroquia de Santiago. Montilla, siglo XVII. Foto: (M. A. R. M.)

4. SIGLO XVIII.

Los cambios del siglo XVIII con respecto a épocas pasadas van a ser los más radicales, ya que afectan tanto a las líneas, a los perfiles como a la decoración. La estructura completa sufre una profunda transformación, acorde con los nuevos aires.

En la manzana, la forma más usual va a ser la llamada de pera invertida, menos en un ejemplar montalbeño, que es más ovoide. Los elementos ornamentales consistirán en recursos de inspiración vegetal y floral, realizados de manera repujada, que en el último tercio de siglo serán completados con rocallas y, en algunas ocasiones, con medallones donde aparecen los escudos de los donantes o alguna

inscripción, como en los casos de la parroquia de Santiago de Montilla, San Mateo en Lucena o Carcabuey.

La línea curva y los contornos mixtilíneos invadirán los perfiles del árbol, que se rematarán en florones y se decorarán de la misma manera que la manzana. Y los tondos centrales seguirán sobresaliendo del perfil del crucero, añadiéndose grupos de rayos lisos de diferente tamaño que parten de cada ángulo. Los relieves seguirán siendo muy parecidos, con una mayor preferencia por la representación de la ciudad santa de Jerusalén acompañada del sol y de la luna, como en los casos de Montilla, Benamejí, San Mateo en Lucena, Carcabuey y San Francisco de Córdoba. En el otro relieve estarán representados la Virgen María, San Mateo, así como diversos relieves pasionistas.

Y la figura de Cristo será predominantemente un Cristo muerto, con anatomía poco señalada y piernas ligeramente flexionadas hacia la izquierda, con un sudario pequeño y también de escaso relieve; salvo en la cruz montalbeña, que es un Cristo vivo. Las proporciones de la imagen con respecto a la cruz es que son de escaso desarrollo y algunas veces realizadas en plata sobredorada para provocar constraste entre la plata en su color y la sobredorada.



Fig. 9. *Cruz*. Parroquia de Nuestra Señora de Gracia. Montalbán de Córdoba, siglo XVII. Foto: (M. A. R. M.)

La cruz de la *parroquia de Nuestra Señora de Gracia de Montalbán de Córdoba* fue realizada durante la primera mitad del siglo XVIII en plata en su color (Fig. 9). No tiene marcas ni inscripciones identificativas, pero la estructura de la manzana y su ornato indican que fue ejecutada en dicho momento. Este nudo es de tipo ovoide,

dividido en dos partes hacia el tercio superior por medio de un baquetón y ornamentado a base de elementos vegetales incisos. Los brazos del árbol son planos y terminan en pequeños florones a modo de pináculos. Es una cruz latina, con el brazo inferior de mayor tamaño. No lleva ningún motivo de adorno ni tampoco cuadrón central. La de Cristo es una imagen de tres clavos, que alza la mirada hacia arriba, con anatomía poco señalada y escasa flexión en las rodillas, y su tamaño con respecto a la cruz donde va clavado es bastante proporcionado, lo que es inusual.

Fechada entre 1772 y 1782 es la de la *parroquia de La Inmaculada de Almodóvar del Río*[16]. Fue realizada en plata cincelada en su color y fundida, y cuenta con los punzones del platero Damián de Castro, como artífice y como contraste. La manzana es la típica del momento, de pera invertida y divide su perfil en tres secciones, en la inferior se pueden apreciar decoración de palmetas, en la intermedia de rocallas y en la superior también rocallas. Los brazos del árbol muestran un perfil ondulado y son del mismo tamaño, que rematan en elementos de punta calados y una rocalla trilobulada. En las caras de los brazos el ornato consiste en rocallas que rodean óvalos en resalte y otros elementos. En el cuadrón, el medallón circular sobresale del perfil, pero con menor desarrollo que en otros ejemplares. En el interior de la parte delantera se representa a la Virgen María y en el posterior, la ciudad de Jerusalén. Por último, la de Cristo es de tres clavos, una imagen muerta que muestra una buena anatomía y un ligero escorzo en sus rodillas hacia la izquierda, con un sudario de escaso tamaño y bien señalado. Es de pequeñas medidas con respecto a la cruz en la que está clavado.

Otro ejemplar de este platero es el de la *parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella*[17], que muestra con el anterior algunas diferencias. La manzana, aunque es de pera invertida, presenta una zona superior muy bulbosa y una inferior de menor desarrollo, con abundante decoración de elementos de rocalla. Los brazos del árbol ofrecen un perfil mucho más movido que el anterior gracias a las rocallas de contornos movidos y rematan en florones. En el cuadrón aparece un medallón circular que no sobresale -por vez primera y casi única- del perfil de la cruz. En su

[16] AA.VV., 1983: tomo I, p. 133.
[17] Ortiz Juárez, 1973a: nº 133.

interior hay un relieve del anagrama de María. La del Cristo es del mismo tipo que la anterior.

La cruz de la *parroquia de San Mateo de Lucena* fue elaborada hacia el tercer siglo del siglo XVIII siguiendo la estética de Damián de Castro[18]. Cuenta con dos inscripciones que aparecen en la manzana y que dicen: "SOI DE LA YGLESIA PARROQL y LA CIVDAD DE LVCENA, muy parecidas -como a continuación se verá- a las de la cruz de la parroquia de Santiago de Montilla. Además cuenta también con el escudo de armas de la casa de Medinaceli, igual que el ejemplar montillano. Dicho nudo tiene forma de pera invertida ornamentado con rocallas y tornapuntas que enmarcan las cartelas donde están los escudos y las inscripciones. El árbol muestra un ejemplar con brazos del mismo tamaño, perfil ondulado, rematados con florones y con cuadrón marcado con un medallón circular de cuyos ángulos parten grupos de rayos lisos de diferente tamaño. En la parte delantera del medallón está el relieve de San Mateo un ángel y en el reverso, la ciudad de Jerusalén y el Calvario al fondo. La imagen del Cristo es de pequeño tamaño con respecto a la cruz y representa a una figura muerta, que inclina la cabeza hacia abajo a la derecha, con anatomía poco señalada y piernas ligeramente flexionadas a la izquierda, con un pequeño sudario.

En la *parroquia de Santiago de Montilla* hay dos cruces muy similares entre ellas y también con la lucentina[19]. Una (Fig. 10), ya se ha mencionado que incluso comparte el escudo de la casa de Medinaceli y unas inscripciones, que en este caso rezan: "SOI DE LA IGLECIA PARQVIAL DE SnTIAGO DE MONTILLA y la otra: "Se reidificó en 1857". Otras de las diferencias van a ser los relieves del medallón circular central, que en el anverso es la ciudad de Jerusalén y en el reverso, la Virgen María.

El otro modelo montillano (Fig. 11) comparte muchas de las líneas compositivas de las dos anteriores, aunque resulta de menor tamaño y con ligeros aires neoclásicos, además de tener un relieve posterior con diferente motivo, en este caso, la Asunción de la Virgen. El resto de la pieza es muy similar.

[18] Moreno Cuadro, y Nieto Cumplido, 1993: p. 20.
[19] Rodríguez Miranda, 2011: p. 81.





Fig. 10. *Cruz*. Parroquia de Santiago. Montilla, siglo XVIII. Foto: (M. A. R. M.)

Fig. 11. *Cruz*. Parroquia de Santiago. Montilla, siglo XVIII. Foto: (M. A. R. M.)

En la parroquia de *Nuestra Señora de la Asunción de Carcabuey* hay una cruz con los punzones del platero Antonio Santacruz Zaldúa y del contraste Mateo Martínez Moreno. Cuenta con una inscripción que dice: "Se hizo siendo mayordomo Don Cristóbal Yébenes. Año 1786"[20]. Tiene una manzana de tipo bulboso, que muestra un perfil con varias secciones, en la parte inferior aparecen gajos verticales -recurso que será muy usado en la primera mitad del siglo XIX- y en la zona superior hay cartelas en cuyo interior aparecen las inscripciones antes mencionadas rodeadas con abundantes recursos de inspiración vegetal. Los brazos del árbol muestran una cruz latina, son ondulados y rematan en florones. Se ornamentan con elementos vegetales y geométricos incisos. En el cuadrón hay un medallón circular que sobresale del perfil y que representa en la zona anterior a la ciudad de Jerusalén.

Cristóbal Sánchez Soto firma la cruz de la *parroquia de San Francisco y San Eulogio de la capital cordobesa* hacia 1793 (Fig. 12), aunque como no se ha conservado el punzón de contrastía, es difícil datarla con exactitud[21]. Tiene manzana bulbosa en forma de pera invertida y decorada con elementos de inspiración vegetal incisos, así

[20] Raya Raya, 2005: pp. 104-5.
[21] Moreno Cuadro, 2006: p. 223.

como rocallas y ces, entre cabezas de querubines alados y sobredorados. El árbol muestra brazos onculados rematados en un pequeño capullo y se ornamentan con cartelas. En el cuadrón aparece el medallón circular sobresaliendo del perfil y de cuyos ángulos parten rayos de lisos de desigual tamaño. En el anverso se representa la ciudad santa de Jerusalén[22]. La imagen de Cristo es de pequeño tamaño con respecto a la cruz donde está clavado y es de plata sobredorada, representa a un Cristo muerto con tres clavos y escaso desarrollo.



Fig. 12. *Cruz*. Parroquia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía. Córdoba, Cristóbal Sánchez Soto, hacia 1790. Foto: (M. A. R. M.)



Fig. 13. *Cruz.* Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Cañete de las Torres, 1800. Foto: (M. A. R. M.)

Por último, la cruz de la *parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cañete de las Torres* está fechada en los primeros años del siglo XIX (Fig. 13), pero sus características tanto formales como decorativas se corresponden con los ejemplares descritos en el setecientos. Cuenta con los punzones del león de Córdoba y del contraste Mateo Martínez Moreno, la marca del artífice está demasiado borrada para poder identificarla[23]. Ofrece una manzana en forma de pera invertida y decorada con rocallas y elementos vegetales que rodean cartelas en cuyo interior aparecen relieves

[22] Rodríguez Miranda, 2000: pp. 144-145.
[23] Rodríguez Miranda, 2012: p. 72.

de símbolos de la Pasión, la corona y los tres clavos, y la escalera y la lanza. Los brazos del árbol tienen contornos mixtilíneos que rematan en rocallas repujadas en forma de punta. Se ornamenta con óvales en resalte rodeados de motivos vegetales, elementos geométricos, ces y rocallas. En el centro del cuadrón hay un medallón circular que sobresale del perfil y que lleva rayos lisos de diferente tamaño que parten de los ángulos. Se decora con el relieve de la ciudad de Jerusalén en el anverso y en el reverso un paisaje coronado con la luna y el sol, lo que simboliza la confluencia de las dos naturalezas de Jesús, la humana y la divina[24]. La de Cristo es mediano tamaño con respecto a los brazos de la cruz, que presenta una imagen muerta de tres clavos, con la cabeza inclinada hacia la derecha y un ligero escorzo en la flexión de las rodillas hacia la izquierda, sudario poco definido así como la anatomía en general.

5. SIGLO XIX.

El siglo XIX verá reducir paulatinamente la exuberancia del rococó y del barroco para ir embutiéndose en aires neoclásicos. Las formas de la manzana en pera invertida se mantendrán aunque con ligeros retoques, con un perfil algo más acusado y cortante en el tercio superior. La decoración va a repetirse como sí de piezas en serie se tratara, con palmetas sobrepuestas o también hojas lanceoladas en la parte inferior y recursos vegetales entre cenefas colgantes en la superior.

El árbol tendrá brazos planos y rectos, terminados en pirámides y florones, de tipo latino, con el brazo inferior más largo que el resto. En el cuadrón, el medallón central va a seguir siendo circular sobresaliendo del perfil y con rayos en los ángulos. En los relieves se va a volver a repetir la ciudad santa de Jerusalén, completada en la parte posterior con el santo titular de la parroquia, como San Lorenzo o San Nicolás. Por último, la del Cristo mantendrá las formas anteriores, un Cristo muerto con la cabeza inclinada hacia la derecha, de tres clavos, con anatomía escasamente marcada, piernas ligeramente flexionadas, sudario de poco relieve y reducido tamaño de la imagen con respecto a la cruz.

En la *parroquia de la Inmaculada de Benamejí* hay una cruz realizada por el platero Antonio Ruiz hacia 1800 que ejemplifica estas características anteriormente

[24] Cots Morató, 2012: p. 55.

descritas[25]. La manzana está compuesta por una pieza en forma de pera invertida, dividida en varias secciones por la decoración. La zona inferior lleva elementos de inspiración vegetal y en la superior gallones en resalte. Los brazos del árbol muestran una cruz latina de líneas rectas que rematan en formas piramidales y en el cuadrón aparece un medallón circular que sobresale del crucero con ráfagas de rayos lisos de diferente tamaño que parten de los ángulos. En su interior aparece el relieve de la ciudad de Jerusalén en el anverso y en el reverso, la Virgen María con el niño Jesús en brazos. La ornamentación de los brazos consiste en una cenefa de guirnaldas y espejos con el fondo picado, motivos que se repetirán mucho en otros ejemplares de este momento.

Otra obra del mismo platero, Antonio Ruiz, es la de la *parroquia de San Nicolás de la Villa en Córdoba* (Fig. 14), fechada el 5 de abril de 1803, según consta en las cuentas[26]. Lleva una manzana del tipo pera invertida, con la parte superior ornamentada con gallones y la inferior, y dejando una zona central que se ornamenta con cintas de las que cuelgan racimos de flores y óvalos, en cuyo interior aparecen la mitra y el báculo de San Nicolás de Bari. Los brazos del árbol son rectos rematados en florones y de tipo latino, cuyo ornato consiste en una cenefa muy sencilla entre flores y óvalos en resalte, bordeado por una orla de puntos. En el cuadrón hay un medallón circular que sobresale ligeramente del perfil y de cuyos ángulos parten rayos lisos de diferente tamaño. Dentro se representa la ciudad de Jerusalén en el anverso. La figura del Cristo es de tres clavos, de pequeño tamaño con respecto a la cruz y de escaso relieve tanto en la anatomía como en la forma.

De Manuel Aguilar y Guerrero, uno de los plateros más destacados de comienzos del siglo XIX, es el ejemplar de la *parroquia de San Lorenzo de Córdoba* (Fig. 15). Tiene los punzones de dicho platero, así como del contraste Diego de Vega y Torres del año 1823 y el león de Córdoba[27]. La manzana es en forma de jarrón, con tres secciones decorativas, en la inferior hay hojas lanceoladas, en la intermedia hay sartas de cuentas y en la superior, gallones repujados. La cruz es de tipo latino y presenta unos brazos del árbol rectangulares, que se rematan en pináculos dorados. Está ornamentada con cartelas, palmetas y contarios de cuentas. En el cuadrón está

[25] Moreno Cuadro, y Nieto Cumplido, 1993: p. 20.
[26] En ellas se dice que se pagó ciento veinticuatro onzas y tres adarmes de plata, que constó cuatro mil doscientos reales de vellón. Este dato se recoge en Sequerios Pumar, 1987: pp. 167-8.
[27] Rodríguez Miranda, 2010: p. 49.

el medallón circular sobresaliendo del perfil y con grupos de rayos lisos de diferente tamaño que parten de los ángulos. En su interior aparece en el anverso la ciudad de Jerusalén y en el reverso, San Lorenzo. La figura de Cristo es de tres clavos y muerto, con escasa anatomía.



Fig. 14. *Cruz*. Parroquia de San Nicolás de la Villa. Córdoba, Antonio Ruiz, 1803. Foto: (M. A. R. M.)



Fig. 15. *Cruz*. Parroquia de San Lorenzo. Córdoba, Manuel Aguilar y Guerrero, 1828. Foto: (M. A. R. M.)

En la *parroquia de La Trinidad y Todos los Santos de Córdoba* (Fig. 16) hay una cruz casi idéntica a la anteriormente descrita y aunque no tiene punzones identificativos, dicho parecido pudiera hacer pensar que se trata del mismo platero. La única diferencia con la de San Lorenzo es el motivo del relieve del cuadrón central del reverso, que es una sencilla cruz; el del anverso es el mismo, la ciudad de Jerusalén.

Ya avanzado el siglo, concretamente entre 1851 y 1881, se realiza la cruz de la *parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera* (Fig. 17). Está marcada por el platero Antonio Castejón Gómez y el contraste Cristóbal José de

León[28]. A pesar de haberse realizado bastantes años después, conserva y repite muchos de los elementos de las otras cruces de primeros de la centuria. La manzana también es en forma de pera invertida y la decoración la divide en dos secciones, la inferior con hojas lanceoladas y la superior, con gallones en resalte. La cruz es de tipo latino y con los brazos del árbol rectos, rematados en piezas caladas de fundición sobredoradas. Se ornamenta con una sencilla cenefa vegetal. En el cuadrón se puede apreciar también el medallón circular sobresaliendo con grupos de rayos de diferente tamaño que parten de los ángulos. En el interior hay relieve floreado. La figura del Cristo es de fundición, de tres clavos y muerto, inclinando la cabeza hacia la derecha y de escaso tamaño en comparación con los brazos donde va colocado.



Fig. 16. *Cruz*. Parroquia de la Trinidad y Todos los Santos. Córdoba, primeras décadas del siglo XIX. Foto: (M. A. R. M.)



Fig. 17. *Cruz*. Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño. Aguilar de la Frontera, Antonio Castejón Gómez, 1855-1881. Foto: (M. A. R. M.)

[28] Esta cruz aparece citada en el Catálogo artístico de la provincia de Córdoba pero sin la ilustración, se presenta en esta conferencia por vez primera una representación de la misma. AA. VV., 1986: tomo I, p. 74.

6. SIGLOS XX y XXI.

En el siglo XX y el XXI las formas y los motivos decorativos se difundirán y se multiplicarán, asistiendo a una diversificación de estilos, que algunos historiadores han denominados los neos: neobarroco, neogótico…

El ejemplar de la *parroquia de San Francisco Solano* (Fig. 18) así como el de la *Nuestra Señora de la Asunción* (Fig. 19), ambos en Montilla, reproducen los modelos rococós. Con una manzana en forma de pera invertida, que se decora en el caso franciscano con medallones en cuyo interior aparecen relieves de San Francisco, la Virgen de la Aurora –titular de la parroquia-, la concha de San Francisco y una inscripción con la fecha de realización. Tiene un árbol con brazos lobulados, rematados en perillones y un cuadrón central circular que sobresale del perfil. Los relieves de su interior ya no son la ciudad santa de Jerusalén, sino símbolos pasionistas en un caso y Jesús y la Virgen María en el otro. En cuanto a la imagen de Cristo, todos ellos son una figura muerta, con la cabeza inclinada hacia la derecha, una anatomía escasamente detallada así como el sudario, un ligero escorzo hacia la izquierda y un tamaño total inferior al de la cruz.



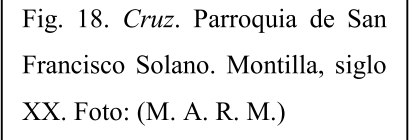


Fig. 18. *Cruz*. Parroquia de San Francisco Solano. Montilla, siglo XX. Foto: (M. A. R. M.)



Fig. 19. *Cruz.* Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Montilla, 2003. Foto: (M. A. R. M.)



Fig. 20. *Cruz*. Basílica Pontifical. Montilla, siglo XX. Foto: (M. A. R. M.)

Caso distinto y diferente es la cruz de la *Basílica Pontifical* (Fig. 20), cruz de procedencia madrileña y de clara inspiración gótica. Con una manzana cilíndrica, que recuerda a la de Montalbán de Córdoba de finales del siglo XVI. Y un árbol de cruz griega, con un cuadrón circular que sobresale del perfil y brazos terminados en medallones ovales. La del Cristo es del mismo tipo que los anteriores.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AA.VV. (1983, 1986, 1989): *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba (tomos I al VII).*

AA.VV. (1993): *Los Pueblos de Córdoba (tomos I-V)*, Cajasur, Córdoba.

AA.VV. (1995): *Guía artística de Córdoba y provincia*, Universidad de Córdoba, Córdoba.

Cots Morató, F. P. (2012): "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX), en *Laboratorio de Arte*, nº 24.

Dabrio González, M. T. (2009): "Tipología y ornamento de las cruces procesionales del Barroco en Córdoba", *Congreso Internacional Andalucía Barroca (vol. I)*, Junta de Andalucía, Antequera.

Moreno Cuadro, F. (2006): *Platería cordobesa*. Cajasur, Córdoba.

Moreno Cuadro, F. y Nieto Cumplido, M. (1993): *Eucharistica Cordubensis*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

Ortiz Juárez, D. (1973a): *Catálogo de la exposición de orfebrería cordobesa*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

Ortiz Juárez, D. (1973b): *Punzones de platería cordobesa*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

Raya Raya, M. A. (2005): *Carcabuey, monumental histórico y artístico*. Cajasur, Córdoba.

Rodríguez Miranda, M. A. (2000): "La iglesia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía de Córdoba: algunas piezas de su orfebrería", en *V Curso de Verano Franciscanismo (tomo II)*, Cajasur, Córdoba.

Rodríguez Miranda, M. A. (2010): "Obras inéditas y otras notas sobre Manuel Aguilar Guerrero, platero del neoclasicismo cordobés", en *Ámbitos*, nº 23, Córdoba

Rodríguez Miranda, M. A. (2012): "La platería en el primer señorío de los Fernández de Córdoba: Cañete de las Torres". En *Ámbitos*, nº 28, Córdoba.

Rodríguez Miranda, M.A. (2011): *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. Repositorio Helvia de la Universidad de Córdoba, Córdoba.

Sequerios Pumar, C. (1987): *Estudio histórico-artístico de la iglesia de San Nicolás de la Villa.* Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

Valverde Fernández, F. (2001): *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba.

ESCULTURAS Y ESCULTORES GRANADINOS EN EL MADRID DEL SEISCIENTOS: PRESENCIA E INFLUENCIA*

Jesús Ángel Sánchez Rivera, ***Universidad Complutense de Madrid***

En los últimos años se ha incrementado considerablemente nuestro conocimiento de la escultura granadina durante el que es, sin duda, su período de mayor esplendor creativo: el siglo XVII[1]. Esta centuria coincidió con el florecimiento cultural de Madrid, cuya consolidación como capital de la poderosa Monarquía hispánica la convirtió en el principal polo de atracción para los artistas de otras regiones. El asentamiento definitivo de la Corte atrajo un sinfín de aristócratas, prelados, funcionarios, comerciantes, religiosos, corporaciones, etc., y con estos grupos, la actividad constructiva y decorativa de la Villa aumentó extraordinariamente, disparándose el número de encargos públicos y privados. En estas tareas, los escultores de la Escuela granadina –permítasenos esta convención historiográfica- desempeñaron un papel protagonista, sumándose a otros artistas andaluces, particularmente los sevillanos, con quienes mantuvieron estrechos contactos. La madurez artística alcanzada por estos focos señeros de Andalucía, sumada a otros factores sociopolíticos, fructificaría en figuras tan sobresalientes como las de Alonso Cano, Pedro de Mena y José de Mora, éste último convertido en bisagra de los siglos del Barroco[2].

A lo largo de estas páginas intentaremos trazar un panorama general sobre la llegada desde Granada de diversas piezas escultóricas en el Madrid del Seiscientos, recopilando buena parte de lo conocido hasta la fecha y señalando ciertos rasgos tipológicos y estilísticos en relación con los usos devocionales del momento. Del

* Trabajo realizado en el marco de sendos grupos de investigación: "Madrid: Patrimonio histórico-artístico de una ciudad para el mundo" (PAHISARTE), de la Universidad Complutense de Madrid (código 971-720) y "Patrimonio y Educación" de la Universidad de Granada (código HUM221).

[1] La bibliografía sobre este asunto es ingente, y su sola mención excedería con mucho los límites editoriales del presente trabajo. Por ello, habitualmente trataremos de citar los últimos estudios sobre cada uno de los artistas referidos, que recogen la bibliografía precedente y remiten a aportaciones concretas para cada punto.

[2] Encontramos una buena aproximación referida a este asunto sobre los artistas andaluces en Romero Torres, 2002.

mismo modo, recordaremos la presencia en la Villa y Corte de destacados escultores adscritos a la Escuela granadina, cuyo influjo se dejó sentir, indudablemente, en su ambiente artístico. Desde la capital, auténtico crisol de la Monarquía hispánica, la impronta de aquellos artistas encontró mayor repercusión, proyectándose hacia otros lugares peninsulares y de ultramar, incluso habiendo rebasado ampliamente el siglo XVII, como quedará apuntado.

1. DE ANDALUCÍA A CASTILLA: ANTÓN DE MORALES.

En primer lugar mencionaremos a Antón de Morales (h. 1559-h. 1625), quien, aunque naciera en Granada y se iniciara en el oficio junto a su padre, Tomás, en las obras del Palacio de Carlos V, se examinó en Sevilla obteniendo la maestría como *"escultor y entallador de romano e arquiteto"* –es decir, diseñador de retablos- (1584), siguiendo un recorrido bastante habitual entre los escultores durante el tránsito del siglo XVI al XVII. Éste será uno de los primeros escultores de relieve nacidos en la ciudad del Darro que residieran en Madrid durante el Seiscientos (ya en 1589 estaba asentado en la capital). En sus primeros años aparece realizando numerosas imágenes de talla para diversas corporaciones y particulares, entrando pronto en el círculo de Pompeo Leoni (h. 1530-1608), lo que le abriría nuevas perspectivas artísticas y laborales. Al menos a tenor de su obra conocida –llamativamente escasa para lo que en realidad trabajó-, su producción depende más de los modelos escurialenses de Leoni –vinculado a él laboral y personalmente, según demuestran varios documentos- y del foco vallisoletano en torno a Gregorio Fernández (1576-1636) –que en 1618 actuó como su fiador para dorar un retablo dedicado a San Juan en los Agustinos de Madrid, amén de la estancia vallisoletana de Morales con el desplazamiento de la Corte en 1601-[3].

Durante la última década del siglo XVI ejecutó diversas obras, hoy desaparecidas, que vuelven a conducir al entorno de Leoni y de Vicente Carducho (h. 1576-1638). Precisamente junto a este último realizó su única obra documentada y conservada en la capital: el retablo mayor del monasterio de Jerónimas del *Corpus Christi*, vulgo las Carboneras. Por esta magnífica obra, vinculada al mundo

[3] Martín González, 1998: pp. 247-248. Una puesta al día de las principales referencias sobre el escultor aparece en Rodríguez G. de Ceballos, 2013.

escurialense, pero también con Gregorio Fernández, como bien advirtiera Tormo en 1927, cobró Morales 30.000 reales, y en 1622 estaría concluida[4].



Fig. 1. Retablo mayor de la iglesia monacal de las Jerónimas del *Corpus Christi* de Madrid, Antón de Morales, 1622. Foto: Jesús Ángel Sánchez Rivera (J.A.S.R.)

Por semejanza con el *Cristo crucificado* de las Carboneras, desde que lo apuntara Martín González se le ha venido asignando el ejemplar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), que procede del desaparecido convento de Mínimos de la Victoria. Así, observaba Leticia Azcue que, de manera errónea, esta bella talla se había atribuido ora a Pompeo Leoni, ora al racionero Cano –otro granadino, curiosamente-[5]. Sin embargo, tras su reciente restauración, de nuevo se ha vuelto a apuntar la posibilidad de restituirla a Leoni, datándolo entre 1611 y 1616 –algo incomprensible, pues Leoni murió en 1608-[6].

Asimismo, se ha de señalar el papel que Morales pudo jugar en la formación de otros artífices que entraron en su taller madrileño, muy activo durante el reinado de Felipe III. Tal vez, el caso más notable –y mejor conocido- sea el de Alonso Carbonel (1583-1660), que terminaría siendo arquitecto del rey Felipe IV y de su valido, el Conde-Duque de Olivares[7]. Carbonel estuvo con el maestro granadino hasta fines de 1602 o comienzos de 1603, fecha en que huiría del taller por razones

---

[4] Tormo, 1927: § 19.
[5] Azcue, 1994: pp. 81-85; VV. AA., 2004: pp. 55-56.
[6] Rodríguez G. de Ceballos, 2013: pp. 57-66.
[7] Curiosamente, Alonso Cano, también granadino formado en Sevilla como Morales, sería protegido por el Conde-Duque, quien le llamaría para trabajar en Madrid en 1638. Y en torno a esta fecha, Cano pintaría un *Crucificado* (actualmente en la colección Curtó de Madrid) para el convento de las Dominicas de Loeches (Madrid), fundación de Olivares en la que ya venía trabajando Carbonel, y que en aquel año de 1638 estaba cercana su conclusión; Blanco Mozo, 2007: pp. 292 y ss.

desconocidas; no obstante, según ha señalado Blanco Mozo, cuando alegara sus méritos para obtener el cargo de Aparejador de las Obras Reales en 1626, Carbonel recordó a "*Machuca y Siloe maestros aparejadores de la Alambra de Granada*", posiblemente por el pasado vínculo con su maestro granadino. Pero Morales también acogió como aprendices a un tal Juan García (en 1597) y a Jerónimo García (en 1606) –no confundir con el escultor del que después hablaremos-[8]. En coincidencia con el final del reinado de Felipe II y durante todo el gobierno de su hijo, el maestro adquirió gran prestigio en Madrid, consiguiendo importantes encargos en la Villa y fuera de ella.

Aunque su singladura fuera muy personal, el recorrido trazado por aquel escultor, entallador y "*arquiteto*" formado entre Granada y Sevilla ya había marcado un camino que otros paisanos transitarían, de modo parecido o muy distinto, hasta alcanzar la meta común de trabajar –y acaso triunfar- para las múltiples obras (públicas o privadas, religiosas o profanas) que, con el asentamiento de la Corte en Madrid, se emprendieron desde fines del siglo XVI y a lo largo de la siguiente centuria.

2. ASPIRANDO A UN HÁLITO DE VIDA: BARROS DE LOS HERMANOS GARCÍA.

Con un sentido estético y un formato y técnica muy distintos a las tallas de tamaño natural ejecutadas por Morales, las pequeñas piezas creadas por los hermanos García –contemporáneos de aquel maestro-, tan extendidas por el territorio andaluz, sin duda también fueron conocidas en determinados círculos de la Corte. Miguel Jerónimo y Francisco Jerónimo García fueron, al parecer, hermanos gemelos que compaginaron su actividad artística con la carrera eclesiástica, obteniendo, según Ceán, sendas canonjías de la colegiata del Salvador, en el barrio del Albaicín. Su personalidad artística, muy desconocida hasta fechas recientes, se va perfilando como de gran relevancia en el ambiente granadino de las

[8] Blanco Mozo, 2007: pp. 31-38; la cita es de la página 37.

primeras décadas del Seiscientos[9]. Palomino, bebiendo de fuentes locales[10], les dedicó una de sus biografías, escueta, como son las noticias antiguas que de ellos se tienen; nos interesa señalar ahora la alabanza que hizo este pintor y tratadista de cómo estaban policromadas su creaciones:

> *"pues muchas buenas esculturas vemos echadas a perder, por mal encarnadas, o coloridas; y otras las sublima de modo, que les acrece otro tanto de primor, y de estimación, como lo vemos en las de Cano, Herrera, Mena, Mora, y otros"*[11].

---

[9] Para estos artistas, resultan imprescindibles los estudios de López-Guadalupe, 2010b y de Alonso Moral, 2010: pp. 349-356, quienes prácticamente recopilan toda la bibliografía precedente sobre el tema. Asimismo, remitimos a las apreciaciones posteriores de García Luque, 2013: pp. 200-204 y 231-234 y de López-Guadalupe, 2014a: pp. 430-431. Una nueva pieza en López-Guadalupe, 2014b.

[10] Fundamentalmente, Palomino empleó una silva laudatoria de Pedro de Araújo Salgado, *"célebre ingenio granadino"* que también escribió una *Descripción de la grandiosa y célebre fiesta que la Santa Iglesia Metropolitana de Granada celebró al desagravio del Santísimo Sacramento á 18 de Noviembre de 1635 años (…) Dirigida a D. Gonzalo de Acosta y Padilla, canónigo de la S. I. de G., comisario de la fiesta* (Imprenta de Antonio René Lazcano, 1635). Los versos compuestos por Araújo, sin dar noticia precisa sobre una obra concreta, son extraordinariamente elocuentes, demostrando el profundo conocimiento –y la gran admiración- que el escritor tenía sobre la vida y la producción de los García (en cera, madera y barro policromados), a quienes hubo de tratar. Extractamos aquí algunos de ellos, pues consideramos que no han sido aprovechados lo suficiente:
"(…) Juntos nacieron (…) / Gerónimo, y Miguel que un mismo día / en gracia mejoraron lo García (…) / (…) en la primera materia en que los dos se exercitaron / de la flexible cera / fama de bronce ya se acumularon, / (…) No perdonó al formón su diestra mano en dar forma sagrada al rudo tronco / (…) que copió en perfectíssima escultura / al que en la cruz clavado / murió, del mismo Christo fiel traslado, [¿podría aludir al Cristo crucificado de la sacristía catedralicia?] / y de su infancia efigie tan hermosa / en el pálido box tanto imitaron / que aún sin retoque, en forma primorosa [un grupo de piezas que está aún por identificar, si bien existen ejemplares de iconografía semejante, como el San Juanito de la catedral de Granada] (…) / / Formó el Divino Autor de humilde tierra / con el líquido humor humedezida, / al que con solo un soplo dio la vida, / aviendo organizado / el cuerpo en todo bien proporcionado / con Magestad, de músculos y miembros / y imitando los dos la acción primera / cambiaron el tronco rudo, y blanda cera / en barro, a Dios remedan felizmente / (…) y aunque infundir no pueden alma pura / en la Sacra escultura / los que incitan afectos son el alma / que al sentido y razón dexan en calma: / si a Christo le retratan glorioso / (…) el rostro que es espejo / de la bondad Divina, / es simetría grave, y peregrina / desde el primer bosquejo / que parece les dicta su consejo / el Sacrosanto Apeles, / el que dio eterno honor a los pinzeles, / copiando la energía / del Sol Christo, y Aurora de María. / Si retratan acciones dolorosas / que en su Passión el Redentor sentía / (…) que tanto Sol derrite el yelo duro / del pecho más impuro, / siendo el objeto ardor, fuentes los ojos, / memoria dulce, líquidos despojos / que derraman, y erigen por trofeo / del amante deseo / flagrante pira en acto doloroso: / (…) el tiempo que contempla el simulacro. / Aquí naturaleza / logra toda su fuerza, y hermosura / (…) engaño dulce siendo a los sentidos, / que enseñan sin retóricos primores, / los bultos persuasivos, / en músculos, relieves, y colores, / que incitan, dan tristeza y alegría, / a la memoria informan, / nuevas Ideas forman / en el entendimiento / (…) / [sin duda, alude a las numerosas efigies de busto del Ecce Homo que hicieron, cuya recepción en aquella sociedad postridentina queda espléndida y poéticamente reflejada] (…)"; Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 19.639, h. 51-54.

Hallamos este impreso, sin fechar, en un ejemplar encuadernado con diversos "Papeles referentes a la pintura y la escultura", manuscritos e impresos. Es muy probable que fuera ésta la copia que viera impresa Palomino, "con otros papeles curiosos de don Juan de Alfaro", el pintor cordobés; Palomino, 1724: p. 200 (por la edición de 1986). Sobre la copia manuscrita que hizo éste del tratado de Pablo de Céspedes, contendida en el mismo ejemplar, ha escrito García López, 2011.

[11] Palomino, 1724: p. 200 (por la edición de 1986). Nótese el intento del autor por incluir a todos estos escultores, unidos por vínculos profesionales, dentro de una misma tradición o escuela enraizada en Granada.

A tenor del casi medio centenar de piezas que hoy se les asignan, estos artífices crearon varios prototipos de carácter devocional –habitualmente sirviéndose de estampas-, a partir de los cuales, con modificaciones más o menos acusadas, elaboraron sus modelos. La inmensa mayoría fueron realizadas en terracota policromada, a veces combinada con cera, material que también debieron emplear con frecuencia y maestría. En su proceso de elaboración se ha evidenciado el uso frecuente de moldes, lo que les permitiría reproducir sus creaciones en diversas ocasiones. Al margen de estas imágenes de barro estarían las puntuales incursiones que hicieran en el trabajo de la madera, como el *Cristo crucificado* de la sacristía de la catedral de Granada, realizado antes de 1623, fecha en que fue donado por estos "dos hermanos, hijos de Pedro García", u otro que estaba en la colección Bermúdez de Granada[12]. El pequeño *San Juanito* de madera conservado en la catedral de Granada, tradicionalmente atribuido a Cano, probablemente se deba también a ellos, consideración que vienen repitiendo diversos autores desde que la planteara Emilio Orozco Díaz[13].

Entre la producción conservada podrían distinguirse tres grandes grupos de terracotas, al menos tal y como han llegado hasta nuestros días: barros exentos, de bulto redondo, en los que aparece una imagen aislada; barros en altorrelieve sin fondo policromado o con fondo meramente decorativo; y barros enmarcados con fondo pintado, a la manera de un relieve, en los que una o varias figuras se integran en un paisaje formando una escena. Destacan en el primer grupo las imágenes del *Ecce Homo*, de las que conocemos diversas variantes: de pequeño y medio tamaño (de unos 20 ó 40 cm. de altura, respectivamente, es decir, un palmo o media vara castellana) y las que se corresponden con un modelo de mayor formato (una vara, aproximadamente); de medio cuerpo o de busto prolongado o de cuerpo entero, arrodillados, sedentes o en pie, con la cabeza inclinada hacia abajo o elevada, con las manos cruzadas sobre el pecho o implorantemente abiertas, etc. (Museo de la catedral de Cádiz; monasterio de la Madre de Dios en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz; en Granada: convento de San Antón –desaparecido-, monasterio de la Cartuja, convento del Ángel Custodio, colegio de Santo Domingo, catedral y

[12] López-Guadalupe, 2010: p. 233, fig. 20. Ya fue publicado por Emilio Orozco en 1972.
[13] *Vid*. López-Guadalupe, 2010: pp. 234-235. Sin embargo, otros estudiosos prefieren mantener la atribución a Cano; Cruz Cabrera, 2014: p. 69-70. Recientemente se ha podido contemplar en Madrid; Catálogo de la exposición, 2014b: pp. 182-183, nº 50 (ficha de Manuel García Luque).

Ayuntamiento –procedente de Santa Isabel la Real-; convento de Santa Ana, Córdoba; convento de San Francisco en Priego de Córdoba; convento de la Paz de Sevilla; convento de las Descalzas Reales de Madrid).

El segundo grupo vendría a ser una solución intermedia entre los otros dos, un tipo que se adaptaría muy bien a determinados encargos de carácter piadoso que exigieran una vista estrictamente frontal o su inserción en un paramento mural. Se conocen varios ejemplares de bustos del *Ecce Homo* de pequeño formato (unos 36-40 cm. de alto) que, al parecer, hubieron de realizarse empleando los mismos moldes –al menos parcialmente- (en las iglesias de los Santos Justo y Pastor y de Santa María de la Alhambra de Granada, en los conventos de los Ángeles –éste, además, pareja de una *Dolorosa*-, de Santa Inés, de las Carmelitas Descalzas y de Santa Isabel la Real –sólo la cabeza- de aquella ciudad, en el Ayuntamiento de Granada –procedente del Ángel Custodio- y en el santuario cordobés de la Fuensanta), a los que se podría sumar otro de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, cuya cabeza presenta una notable variación, otro parecido –aunque realizado en tondo- en la colección Roda (Madrid), uno del Hospital de Mujeres de Cádiz, dos aparecidos últimamente en el mercado artístico[14] y otra pieza, hoy no localizada, que estuvo en convento franciscano de Jerez de la Frontera (Cádiz). También, respondiendo a este último modelo de la localidad gaditana, existe un *Ecce Homo* más, que hace pareja con una *Dolorosa*, en el convento del *Corpus Christi*, vulgo Carmelitas de Afuera, de Alcalá de Henares (Madrid)[15].

En lo que ahora nos ocupa, el tercer conjunto de terracotas es el que más nos interesa. En estas obras se percibe el esfuerzo de los hermanos por presentar imágenes de mayor belleza, apartándose del naturalismo más crudo y expresivo de la Pasión de Cristo –cuyos últimos modelos, no ha de olvidarse, fueron las estampas de Durero-, algo que tal vez se advierte en figuras como el *San Jerónimo* del monasterio homónimo de Granada al que ya hemos aludido.

---

[14] Catálogo de la exposición, 2015c: pp. 62-67. Dados a conocer por la Galería Coll & Cortés, uno de ellos presenta mutilado el fondo de rayos original. El otro, también atribuido a los García, se expone aún en una vitrina enmarcada.

[15] Esta pareja de bustos fue publicada hace décadas como obras de madera policromada (46 x 35 cm. / marco de 68 x 57 cm.) atribuidas a Pedro de Mena; Catálogo de la exposición, 1986b: pp. 46-47.




Figs. 2 y 3. *Dolorosa* y *Ecce Homo*, hermanos García, h. 1620-1635. Convento del *Corpus Christi* de Alcalá de Henares (Madrid). Fotos: tomadas del Catálogo de la exposición, 1986b: pp. 46-47.

De *San Jerónimo* conocemos hasta once variantes de diversa calidad de ejecución (una de las Jerónimas de Granada; dos en el Palacio Arzobispal de Granada, siendo una de cera[16]; la que estaba en la colección López Vázquez de Granada[17]; una que se expuso en Londres por la Mathiessen Gallery[18]; otra expuesta en la misma ciudad por la galería Coll&Cortés[19]; la del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, fechada en 1619; una que fue de la colección Thyssen-Bornemisza, fechada en 1633[20]; otra del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, de 1637; una en la colección Granados de Madrid[21]; y otra en las Descalzas Reales de Madrid), si bien hay que decir que no existe unanimidad sobre la atribución de algunas de ellas.

[16] Publicadas por primera vez por Orozco Díaz, 1939-1941: p. 101; sólo reproduce uno de ellos, de terracota (alto: 44 cm.). A la otra pieza, al parecer realizada en cera, alude López-Guadalupe, 2010: p. 237.
[17] VV. AA., 1970: p. 70, nº cat. 57, lám. LXIII.
[18] Catálogo de la exposición, 2009: pp. 78-83 (ficha de José Luis Romero Torres).
[19] VV. AA., 2013: pp. 130-137 (ficha de José Luis Romero Torres). También en el Catálogo de la exposición, 2015c: pp. 44-51.
[20] Fue comprada en el mercado madrileño en 1984 y, más tarde, sería subastada en 2005 en Sotheby`s de Londres.
[21] Dada a conocer como obra de Alonso Cano en 2007, Romero Torres la atribuyó a los García en el Catálogo de la exposición, 2009: p. 83.

Los ejemplares de Valladolid, del Palacio Arzobispal de Granada[22] y antiguo de la colección Thyssen se han atribuido a Alonso Cano[23].



Fig. 4. *San Jerónimo penitente*, hermanos García o Alonso Cano (?), h. 1625-1640. Claustro alto del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Foto: Patrimonio Nacional.

A nuestro juicio, la pieza de las Descalzas Reales ha de vincularse inequívocamente a estas tres piezas, que se distinguen del resto de ejemplares por ciertos elementos (sus rasgos fisonómicos y anatómicos, y acaso también el trabajo de los paños, los cabellos y de los paisajes, que ofrecen un tratamiento mucho más minucioso en este segundo grupo); en la pieza de las Descalzas, la fisonomía del santo recuerda poderosamente ciertos tipos canescos[24].

Sin embargo, creemos que sería necesario un estudio profundo de estas terracotas, incluyendo análisis técnicos, para intentar dilucidar las atribuciones más correctamente[25]. De *San Juan*, bien representado como niño bien como un joven mancebo, existen al menos otras cinco dentro de este conjunto de relieves en barro

[22] Ambas piezas (Valladolid y Granada) muestran una parte inferior del cuerpo del santo y la figura del león muy similares entre sí, lo que inclina a pensar que se pudo utilizar, de manera parcial, un mismo molde, operación que también observamos en varios relieves del *Ecce Homo* atribuidos a los García. Por otra parte, el tronco del árbol y el tratamiento del paisaje del ejemplar de Granada se repite, de manera similar, en otras composiciones atribuidas a estos artífices.

[23] Véanse, por ejemplo, las apreciaciones de Marcos Villán en VV. AA., 2009: pp. 218-219, y de Alonso Moral, 2010: p. 353, nota 84.

[24] Recordemos, además, que en el mismo convento se conserva un *Ecce Homo* de los García, dado a conocer recientemente; López-Guadalupe, 2014b. En su artículo, este autor ofrece toda una relación de monjas de origen granadino, vía por la que cree que ingresó el *Ecce Homo* en el cenobio, y probablemente también el *San Jerónimo* que nos ocupa. Éste es recogido como de Cano por Martín González, 1998: p. 202, quien se hace eco de la atribución de Domingo Sánchez-Mesa.

[25] La vinculación –y confusión- de la producción de Cano con la de los García ha sido recurrente en la historiografía; por ejemplo, véase en López-Guadalupe, 2010. Aún está por determinar la posible evolución del arte de los García, lo cual sería lógico a tenor de su prolongada actividad, y sus relaciones reales con la obra de Cano a la luz de nuevas aportaciones documentales y de la aparición de otras piezas.

cocido (dos que también fueron expuestas en la Mathiessen Gallery de Londres, fechadas en 1625 y en 20 de mayo de 1628[26]; una de las Agustinas Recoletas de Cabra, Córdoba; una en el museo conventual de la Concepción de Granada –depósito del Ayuntamiento que, al parecer, procede de los Mínimos del Carmen-; y otra en una clausura de Madrid). Además, un relieve de *San Francisco de Asís confortado por un ángel músico* (Mathiessen Gallery, Londres)[27] , acaso, un *San Sebastián* (iglesia de Ogíjar Alto, Granada)[28] y un San Pedro arrepentido recientemente aparecido (Coll y Cortés, Madrid)[29] completan el espléndido elenco que, por el momento, se ha catalogado como de sus manos en este grupo.

Todas ellas son piezas de formato similar (barros enmarcados de, aproximadamente, media vara de altura) y de exquisita factura, en las que se conjuga un modelado minucioso con una cuidada policromía, cuyo resultado ofrece una bella simbiosis entre el naturalismo y el clasicismo, quizá de estirpe boloñesa, como recientemente ha advertido Manuel García Luque[30]. El amor por la precisa descripción de las anatomías, siempre realzadas por los ropajes, y un cuidado estudio gestual son sus notas distintivas; otro rasgo característico es el modo en que se disponen sus protagonistas, siempre marcando una acusada diagonal sobre un lecho rocoso y un paisaje en lontananza. Al menos dos de estas pequeñas escenas de carácter devocional han llegado hasta nuestros días en sendas clausuras femeninas de Madrid. Una de ellas fue publicada en el catálogo de la exposición *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad* (Madrid, 1996). Se trata de un *San Juanito confortado por un ángel músico*, extraña iconografía en la que, de nuevo, sus artífices se valieron de la estampa para idear la escena[31]. La otra, el *San Jerónimo penitente* ya referido que está en uno de los altarcillos del claustro alto de las Descalzas Reales[32]. No deja de resultar curioso, por otra parte, el hecho de que ambos hermanos, gemelos según las fuentes, tuvieran Jerónimo por uno de sus nombres compuestos, y que a este santo dedicaran numerosos trabajos.

---

[26] Catálogo de la exposición, 2009: pp. 68-77 (ficha de José Luis Romero Torres).
[27] *Ibídem,* pp. 62-67 (ficha de José Luis Romero Torres).
[28] Sólo la conocemos por la referencia de López-Guadalupe, 2010: p. 237.
[29] Catálogo de la exposición, 2015c: pp. 52-61.
[30] García Luque, 2013: pp. 231-234.
[31] *Ibídem,* p. 231-232.
[32] Ya lo recogía Sánchez-Mesa, 1969: p. 242. También mencionado, dentro del capítulo dedicado a Alonso Cano, por Martín González, 1998: p. 202.

Ante el presente estado de la investigación, resulta muy difícil precisar en qué modo pudieron influir estas obras de los García en el ambiente artístico madrileño de principios del siglo XVII. Sin embargo, a tenor del tipo de piezas de las que estamos hablando y del grado de especialización que tuvieron sus autores, sospechamos que su repercusión no hubo de ser muy amplia. Los santos penitentes en ellas representados, retirados en un desierto –entendido éste como un lugar desolado-, encajan muy bien con el espíritu religioso del momento, en el que estaban muy presentes las directrices tridentinas elaboradas más de medio siglo antes. Y algo similar podría decirse de sus *Ecce Homo* –asunto que se desarrolló con extrema profusión en el foco granadino-, a veces emparejados con efigies de la Dolorosa, al modo que, posteriormente, difundirían con enorme éxito Pedro de Mena o José de Mora. Además, su producción entronca perfectamente con ese elogio del detalle, de lo menudo, que parece caracterizar la vertiente más intimista que impregnó la ciudad del Darro durante siglos o, como bien definiera García Lorca, *"la estética de lo diminutivo"*. Pequeños objetos que ofrecían imágenes para la devoción privada, para el encuentro íntimo y, casi podría decirse, *doméstico* del fiel con aquellos personajes de vida virtuosa y ejemplar. No obstante, a pesar de sus modestos materiales y de su reducido formato, aventuramos que la calidad y la rareza de los mismos podrían convertirlos en piezas de especial valor dentro del mercado de la época. Percibimos en ellas el esfuerzo de los hermanos por innovar, por crear variaciones, combinando sabiamente fuentes de diversa procedencia –casi siempre impresas-, sus propios moldes y modelos con una destreza ejecutiva sobresaliente en su tiempo. No es extraño que se hayan confundido en numerosas ocasiones con las obras del afamado Alonso Cano, *"de quien se dice fueron discípulos"*, según explica Ceán[33], como puede observarse en la historiografía posterior[34]. Aunque el dato de Ceán carezca de una apoyatura sólida –al menos en el sentido que establece el magisterio-, su afirmación bien podría constituir un indicio de la ligazón artística entre el Racionero y los García. Cano elevó a grandes cotas la práctica artística de su tiempo, y en el terreno de la escultura dejó en la capital piezas de exquisitos detalles; en este sentido, no fue sino el continuador de una corriente cuyas raíces hay que buscar, sin duda, en el foco

[33] Ceán, 1800: tomo II, p. 163.

[34] Baste recordar el *San Juanito* de la catedral de Granada, el *Ecce Homo* de la catedral de Cádiz o, en sentido inverso, el *San Jerónimo* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

granadino –y con él también el foco sevillano-, siendo las menudas creaciones de los hermanos García unos de sus más bellos referentes.

3. BERNABÉ DE GAVIRIA Y ALONSO DE MENA: PRESENCIA EN MADRID.

Otras piezas de escultores coetáneos a los célebres barristas arribarían a Madrid. Gaviria o Mena padre, espléndidos representantes de la escultura granadina de la primera mitad del Seiscientos, también dejarían su huella, aunque sus monumentales obras habrían de llegar de modos bien distintos a como llegaran las pequeñas piezas de los García. Encargos puntuales realizados desde la capital o el traslado de ciertos personajes desde Granada explican en último término aquellas presencias; sin embargo, aún resta por estudiar con profundidad las complejas redes sociales tejidas entre el clero y ciertos funcionarios ligados a la Corte y los propios artífices.

Recordemos, en primer lugar, a Bernabé de Gaviria (1577-1622), cuya figura y quehacer artístico nos son mejor conocidos desde las últimas décadas, principalmente gracias a las aportaciones del profesor Gila Medina. De la posterior generación a su maestro, el alcalaíno Pablo de Rojas (1549-h. 1607)[35], Gaviria nació, se formó y desarrolló su oficio en Granada y su área de influencia. Por el momento, su relación profesional con la capital aparece documentada en dos ocasiones. El 28 de julio de 1607 se obliga a realizar con el maestro cantero Damián Pla tres esculturas orantes en mármol de Macael por 350 ducados, además de tener que llevarlas a su destino. Probablemente se tratase de un grupo escultórico de carácter funerario para alguna capilla, a la manera de los modelos creados por los Leoni, tal del gusto del momento entre la aristocracia cortesana. Años más tarde, en 1620, viajaría de nuevo a Madrid para concursar a la Maestría Mayor de la Alhambra, aunque, finalmente, todos los candidatos fueron rechazados por su falta de preparación[36].

Como anticipo a la presencia e influencia de Pedro de Mena en la capital, convendría recordar la llegada de una importante obra de su padre a la Villa y Corte.

[35] López-Guadalupe, 2010a. Este autor recoge la bibliografía precedente sobre el escultor, en la que sobresalen las aportaciones del profesor Gila Medina.
[36] Gila Medina, 2010: pp. 182-183.

Es el llamado *Cristo del Desamparo* o *de los Reviernes*, crucificado que hoy se localiza en uno de los altares colaterales (lado del Evangelio) de la iglesia madrileña de San José. Lo talló Alonso de Mena (1587-1646) entre 1635 y 1636 por encargo del corregidor de Granada don Juan Freile Ramírez de Arellano, conocido como "corregidor Fariñas" por ser hermano de don Fernando Ramírez Fariñas, consejero de Castilla[37]. Cuando el Corregidor dejó su cargo para trasladarse a la Corte, en 1637, trajo la imagen consigo, pues, al parecer, ya desde su creación fue tenida por milagrosa; al poco de fallecer éste (1644), la talla se llevó a una de las capillas de la iglesia conventual de los Agustinos Recoletos de Madrid, propiedad del caballero santiaguista don francisco de Sardeneta y Mendoza y de su hermana doña Juana. Su exposición pública en uno de los templos más importantes de la ciudad y el ambiente fervoroso que se gestó en torno a este crucificado determinaron la repercusión de esta obra en los círculos artísticos de la Villa. En este sentido, hay que recordar que el arquitecto agustino fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679) dedicó la segunda parte de su *Arte y Uso de Architectura* (1665) al *Cristo del Desamparo*, que para entonces ya contaba con una congregación de fieles promovida por el propio religioso. En su tratado, fray Lorenzo incluyó una estampa que se viene atribuyendo a Pedro de Villafranca (h. 1615-1684) y la reedición de las ordenanzas de su congregación contó con un grabado delineado por el pintor Claudio Coello (1642-1693) y ejecutado por el grabador alemán Juan Francisco Leonardo (1633-1687); ambas impresiones constituyen una fuente visual imprescindible para conocer el primitivo aspecto del aderezo que presentaba esta imagen en el convento agustino[38].

El *Cristo del Desamparo* se ha *considerado "la obra más vigorosa de la escultura granadina anterior a Cano"*, y, a juicio de Mª Elena Gómez Moreno, *"la obra maestra de Alonso de Mena".*

[37] Catálogo de la exposición, 1989a: pp. 120-122. También son de obligada consulta los últimos estudios de Gila Medina, 2013: pp. 40-42; Gila Medina, 2014: pp. 380-383.
[38] Díaz Moreno, 2004; Díaz Moreno, 2008: pp. 493-494, nota 1127.



Fig. 5. *Cristo del Desamparo*, Pedro de Villafranca (atrib.), h. 1663-1664. Estampa de la segunda parte del *Arte y Uso de Architetura* (1665), de fray Lorenzo de San Nicolás.

Muy cercano al anterior en lo que se refiere a su concepción y a su ejecución es el *Cristo de la Misericordia* de la iglesia parroquial de Quer (Guadalajara), talla de Alonso de Mena que igualmente hubo de estar, en origen, en el oratorio particular de un destacado cortesano de Madrid. En este caso fue don Martín Íñiguez de Arnedo, caballero de la Orden de Santiago y miembro de los Consejos de Castilla y de Hacienda con Felipe IV y aún durante el siguiente reinado. Fallecido a comienzos de 1667, se trasladaría desde Madrid a la parroquial de Quer, villa de la cual era Señor, el hermoso *Cristo* que, según todos los indicios, se hizo a imagen y semejanza del prototipo del corregidor Fariñas[39].

4. ALONSO CANO, EXCELSO CREADOR DEL BARROCO, ENTRE GRANADA Y LA CORTE.

Alonso Cano (1601-1667) es la gran figura del Barroco granadino, tanto por su capacidad innata para las artes como por el periplo vital que trazó a lo largo de los dos tercios primeros de la centuria. Su fulgurante estela brilló con luz propia en nuestro universo artístico, particularmente en aquellas ciudades que lo acogieron durante más tiempo: Granada, Sevilla y Madrid. Las tres estancias que Cano pasó en la Corte madrileña (1638-1644, 1645-1651 y 1657-1660) fueron decisivas, sin

[39] Gila Medina, 2013: pp. 43; 65-67; Gila Medina, 2014: pp. 382-383.

duda, para su crecimiento como artista y para la proyección de su actividad[40]. Sin embargo, en lo que ahora nos afecta, su producción escultórica, es poco lo que se puede apuntar. En Madrid, Cano se dedicó fundamentalmente a la pintura y, de modo ocasional, a la traza de retablos y de arquitecturas efímeras (a partir de su segunda estancia), mientras que sus labores puramente escultóricas hubieron de ser muy reducidas y restringirse al ámbito de la devoción privada[41].

Excepción a lo que venimos comentando sería el *Cristo crucificado* que hoy conserva el colegio de Capuchinos de Lecároz (Navarra), depósito de la Real Academia de San Fernando. Es sabido que fue realizado para una capilla de la iglesia de los Benedictinos de Montserrat de Madrid[42], para cuya comunidad también realizaría dos –o tres- obras de pintura (la *Visión de San Benito* del Museo del Prado, pintado sobre una *Virgen de Montserrat*, y la *Virgen de Montserrat con monjes y escolares músicos* de la Academia de San Fernando)[43]. Probablemente, la finalización de aquel *Cristo* debe datarse en la última estancia del Racionero en la capital, hacia principios de 1658, aunque su encargo se habría producido antes de su partida a Granada en 1652, punto que se apoya en el conocido pasaje de Palomino:

> *"(…) y habiendo entendido la Reina nuestra señora Doña Ana María de Austria esta coyuntura [su pleito contra la catedral de Granada], y que Cano había dejado sin acabar un Crucifijo, del tamaño del natural, cuando se fue a Granada (que es el que estaba en la iglesia del Convento de Montserrat de esta Corte en una capilla al lado de la Epístola, y hoy le han transferido a la iglesia nueva) le dijo a Cano, que hasta que no acabase aquella santa efigie, no había de consentir, que le volviesen la Ración. Hízolo así Alonso Cano, dando gusto a la Reina; y ya ordenado de todas las órdenes, volvió a Granada, y a la posesión de su prebenda, por el año de 1658 (…)"*[44].

También del final de su última etapa en la Corte es la noticia del encargo de una imagen para Carlos II de Inglaterra, que, en opinión de Cruz Valdovinos, podría ser un busto de Felipe IV, precisamente el representado en el retrato de Diego

[40] Para "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", véase el trabajo de José Manuel Cruz Valdovinos que, bajo ese título, figuró en el Catálogo de la exposición, 2001: pp. 177-213. Una actualización reciente del mismo se halla en: Cruz Valdovinos, 2014.
[41] Coincidimos con la afirmación de Cruz Valdovinos, 2014: p. 198. Huelga decir, por otra parte, que la traza de retablos conllevaba la ideación de imágenes y decoraciones escultóricas diversas, pero no nos ocuparemos de este aspecto en estas páginas. Un acercamiento al tema puede verse en Sánchez-Mesa, 2002.
[42] Azcue, 1994: pp. 85-90; García Gainza, 2002; López-Guadalupe, 2013: p. 153.
[43] Cruz Valdovinos, 2014: p. 221.
[44] Palomino, 1724: pp. 253-254 (por la edición de 1986).

Velázquez que conserva el Museo del Prado, tradicional y erróneamente identificado con Martínez Montañés[45]. De ser Cano el representado en esta tela, según parece, no deja de resultar paradójico que su amigo y antiguo condiscípulo le representase como escultor, actividad que menos ejerció en la Corte. La sugestiva hipótesis de que esta pintura encerrase una lectura más erudita que la puramente literal, como a menudo sucede en la obra del sevillano, en torno a la defensa de la liberalidad de las Artes viene a reafirmar –al menos en el plano teórico- la elevada estima que alcanzó el racionero Cano en su tiempo.

Ante las escasísimas obras de escultura documentadas en Madrid, se le han asignado diferentes piezas[46]. Tal vez la atribución más controvertida sea la del *Niño Jesús con la cruz a cuestas* de San Fermín de los Navarros, que se ha tenido como obra suya, de Manuel Pereira (1588-1683)[47] y, más recientemente, de La Roldana (1654-1704)[48].

Por otra parte, entre los documentos conocidos de su primera etapa madrileña se halla la almoneda de bienes de Vicente Carducho, en la que Cano compró de diferentes objetos de su oficio, entre ellos un modelo de pasta de dos figuras abrazadas (12 reales) y ocho modelos viejos quebrados (7 reales)[49], que bien podrían haberle servido en su proceso creativo. Esta mención, de carácter casi anecdótico, es una de las escasas noticias que, de modo fehaciente, se pueden relacionar con la actividad escultórica del granadino en la Corte.

Entre los discípulos y colaboradores que cabría asignar a Cano durante su estancia en la Corte, el más avezado de todos fue Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671)[50], quien, no en vano, estuvo capacitado como arquitecto, escultor y pintor –como aquél-, y alcanzaría el reconocimiento profesional al obtener los cargos de

[45] Cruz Valdovinos, 2011: p. 352-354; Cruz Valdovinos, 2014: p. 222. Hay que señalar, no obstante, que la identificación del retratado con Cano es antigua, de 1828; Catálogo de la exposición, 1990: pp. 292-297, nº cat. 48 (ficha de Julián Gállego).
[46] Por ejemplo, una *Inmaculada* que figuró en el Catálogo de la exposición, 1986a: pp. 148-151.
[47] Urrea, 1999: pp. 248-249.
[48] A propósito de otro ejemplar muy similar, procedente de las Capuchinas de Alcobendas (Madrid), puede verse una síntesis crítica en el Catálogo de la exposición (2007b): pp. 220-221 (ficha de José Luis Romero Torres).
[49] Aterido, 2002: p. 245, nº 187.
[50] Sobre este artista, remitimos a la monografía de Díaz García, 2010.

Maestro Mayor de las Obras Reales de Su Majestad (1662)[51], Maestro Mayor de la Villa de Madrid (1665) y Pintor de Cámara (1667), entre otros. La huella de su maestro se hace patente en multitud de dibujos y trazas de retablos y arquitectura, incluso en alguna pintura, aunque, lamentablemente, las piezas seguras que se conservan de su actividad como escultor no permiten, por el momento, elaborar un catálogo sólido con el que establecer filiaciones con el arte canesco[52].

Sin embargo, podemos acudir a una de sus creaciones aún conservadas en la que advertiremos sus deudas, en lo escultórico, con el estilo de Cano: la capilla de la Virgen de Guadalupe en el claustro alto de las Descalzas Reales de Madrid[53]. Encargo de sor Ana Dorotea de Austria –o de la Concepción, tras su profesión- realizado en 1653, en él integró diversas artes (traza del retablo, ensamblaje, escultura en madera, decoraciones en bronce y pintura); sus pequeñas dimensiones, de acuerdo con el lugar que ocupa, no desmerecen el empeño. Todo está resuelto con un extremo preciosismo, en el que se advierten los esfuerzos por ofrecer un repertorio variado de figuras en miniatura. Pinturas sobre 75 espejos (una *Inmaculada*, un grupo de angelotes con atributos marianos, hasta 21 mujeres fuertes del Antiguo Testamento y el resto símbolos o jeroglíficos alusivos a María) y 24 querubes y angelotes de talla –adviértase la simbología del número- rodeaban la antigua imagen de la *Virgen de Guadalupe*, componiendo un programa iconográfico elevadamente culto que gira en torno a la exaltación de la Inmaculada Concepción. En él, los espejos cobran un especial protagonismo estético y simbólico, siendo, además, uno de los pocos ejemplos de capillas que, con este material, se conservan en su integridad. Los modelos y ciertos motivos decorativos entroncan directamente con las mejores realizaciones de Cano. La sensualidad y la exquisitez son las notas dominantes, ofreciendo un aire cortesano que, en el caso de las pinturas, evocan la pintura veneciana, particularmente a Veronés y Tintoretto. En lo escultórico, varios rostros angélicos recuerdan poderosamente los tipos canescos, en particular los de la peana;

[51] En virtud de este cargo, por ejemplo, realizaría en 1664 la censura de la *Segunda Parte del Arte y Uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, tratado que estaba ilustrado con la estampa del *Cristo del Desamparo* de Alonso de Mena, según hemos explicado.

[52] En la actualidad, preparamos en colaboración un estudio en el que abordaremos esta faceta, y esperamos ofrecer importantes aportaciones al respecto.

[53] *Vid*. Díaz García, 2010: pp. 34-42 y 138-182; Sánchez Hernández, 2014.

su comparación, por ejemplo, con la célebre *Inmaculada* de la sacristía de la catedral de Granada o con la *Virgen de Belén* de la misma Sede habla por sí misma.



Fig. 6. Retablo de la Virgen de Guadalupe (detalle), Sebastián de Herrera Barnuevo, 1653. Claustro alto del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Foto: (J.A.S.R.).

Las águilas que rematan la capilla, sosteniendo una cartela con la inscripción alusiva a su fundación, ofrecen gran vigor y plasticidad, alejándose de las interpretaciones estereotipadas que se observan en escultores más mediocres.

El artífice madrileño se habría formado en el taller de su padre, Antonio Herrera (doc. 1607-1646), escultor de Su Majestad y aparejador de las Obras Reales. Éste aparece ligado familiar y profesionalmente a otros artífices del momento (el pintor y dorador Ginés Carbonel; el escultor y arquitecto hermano de éste, Alonso[54]; el escultor Juan Sánchez Barba; o el ensamblador Bernabé Cordero), conformando un verdadero clan que trabajó conjuntamente en múltiples encargos, algo muy habitual en la época. Herrera Barnuevo, por otra parte, aparece vinculado al Racionero en diversos documentos[55], demostración de su amistad y sus relaciones profesionales, como también aparecerá junto a otros escultores granadinos arribados a la Corte, siendo José de Mora el más conocido.

El influjo ejercido por Cano en otros escultores del ambiente madrileño hubo de ser discreto, habida cuenta de su escasa dedicación a aquellas labores en la Villa; por esta razón resulta difícil de rastrear su impronta, aunque a veces sí se ha pretendido ver en ciertas obras, como en el caso de alguna talla de Juan Sánchez

[54] De quien ya se ha hablado en relación con el granadino Antón de Morales. Por otra parte, Antonio de Herrera se declaró discípulo de Pompeo Leoni, a cuyo círculo perteneció Morales, al solicitar, en 1622, el puesto de Escultor del Rey tras la muerte de Miguel Ángel Leoni, hijo de aquél. Herrera y Morales trabajaron conjuntamente, por ejemplo, en el retablo mayor de la iglesia getafense de la Magdalena. Martín González, 1991: pp. 148-149; Martín González, 1998: p. 253; Blanco Mozo, 2007: en especial pp. 69-77 y 81-84.

[55] Aterido (ed.), 2002: *Ad indicem*.

Barba (1602-1673)[56], quien pertenecía a un círculo de artífices ligado al Racionero, quizá por trabajar todos a la sombra de Olivares y de las Obras Reales.

Finalmente, hallamos un eco tardío de la admiración hacia el arte de Cano en la iglesia del Hospital de la Venerable Orden Tercera. En ella se conserva un *Ángel de la guarda* de madera policromada –pareja de un *San Rafael*-, acaso del levantino Juan Porcel (h. 1725-?), que se inspira claramente en la obra marmórea que el Racionero hizo para la desaparecida portada del convento del Santo Ángel Custodio de Granada[57].





Figs. 7 y 8. Izquierda: *Ángel custodio*, Alonso Cano, h. 1653-1657. Procede de la portada desaparecida del convento del Santo Ángel Custodio de Granada. Foto: tomada del Catálogo de la exposición, 2001: p. 463. *Ángel de la guarda*, Juan Porcel (atrib.), último tercio del siglo XVIII. Iglesia del Hospital de la VOT de Madrid. Foto: (J.A.S.R.).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII el magisterio de las grandes figuras de la Escuela granadina aún podía percibirse en la Villa y Corte, donde arribaban

[56] Juan Luis Blanco Mozo recoge la mayor parte de la bibliografía sobre este escultor en el Catálogo de la exposición, 2015a: pp. 192-194. A ella puede sumarse el artículo de Cotillo, 2007-2008.
[57] Tomamos el dato de Tormo, 1927: § 10. Para la escultura de Cano, remitimos al Catálogo de la exposición, 2001: pp. 462-463 y 477-478 (ficha de José Luis Romero Torres y Antonio Torrejón Díaz).

piezas y artífices de todos los lugares de España. En este momento sería la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución recién nacida al amparo de los Borbones, el organismo renovador y rector del gusto artístico, que irradiaría desde el centro al resto de territorios peninsulares y allende los mares. Aun cuando desde la Academia se impulsara el gusto clasicista –de estirpe barroca o, más tarde, neoclásica-, y se denostasen en repetidas ocasiones los *excesos* del Barroco, los artistas también supieron apreciar la obra de los grandes maestros de la anterior centuria. Por ello, no resulta extraño el que se copiara a Cano, acaso el de sensibilidad más *clasicista* entre los artistas de su generación.

5. GLORIA Y FORTUNA DE LOS ESCULTORES GRANADINOS: PEDRO DE MENA.

A diferencia de Alonso Cano, la estancia de Pedro de Mena (1628-1688) en Madrid –ligada también a su paso por Toledo- tuvo lugar durante un corto período de tiempo, aproximadamente un año (documentado entre 1663 y septiembre de 1664). Sin embargo, esta breve estancia no mermó el conocimiento de su producción entre determinados círculos cortesanos y eclesiales de la capital. Más bien todo lo contrario. En Toledo fue nombrado Maestro Mayor de Escultura de la catedral (mayo de 1663), tras la admiración que causó la efigie de *San Francisco de Asís* que hizo para la Sede Primada. Y numerosas las piezas conservadas en toda Castilla (además de Toledo y Madrid, Cuenca, Guadalajara, Ávila, Salamanca, Zamora…), incluso en otras regiones peninsulares y en Hispanoamérica, testimonian el decisivo impulso que debieron proporcionar a su taller los contactos establecidos en la Villa y Corte. El imaginero contó con representantes en la capital que gestionaron diversos encargos para instituciones eclesiales y clientes privados (Sebastián de Beneditis, Felipe de Zayas), y a través de una compleja red de relaciones sociales y de su habilidad para las cuestiones comerciales, Mena lograría decenas de encargos. A mediados de la década de 1660 su carrera profesional se encontraba en su cénit. Con una sólida formación profesional en el taller paterno, el decisivo magisterio de Cano y la creación –y recreación- de unos tipos iconográficos que se adecuaban perfectamente a la religiosidad devota y contrita de aquella sociedad, nuestro escultor dirigía un prolífico taller desde Málaga, donde residía desde 1658 al amparo del

Cabildo catedralicio y donde permanecería –salvo la estancia en el centro peninsular- treinta años hasta su muerte[58].

Es un asunto aún por estudiar en profundidad el rastrear cuántas de aquellas piezas intra o extra-peninsulares pudieron llegar desde Madrid, diferenciándolas de las que llegaran directamente desde los talleres que el escultor estableció en Granada y en Málaga. Igualmente, cabría distinguir entre las obras del maestro y las de su obrador, tarea que se nos antoja muy difícil. Incluso de los seguidores o imitadores que, sin duda, reprodujeron sus modelos más célebres, incluso falsificando ciertas piezas[59]. En estas páginas haremos una pequeña aproximación al problema.

Entre los encargos públicos de especial relevancia documentados en la capital se encontrarían las figuras de la *Virgen*, *San Juan Evangelista* y la *Magdalena* (destruidas en 1936), que nuestro escultor contrató en 1671 para conformar un Calvario junto a un espléndido *Cristo crucificado* del sevillano Juan de Mesa (1583-1627), hoy localizado en la catedral de la Almudena, que se encontraba en el Colegio Imperial de Madrid. Las tres imágenes se contrataron por 18.000 reales[60]. No era la primera vez que el granadino trabajaba para los Jesuitas establecidos en la Villa y Corte, como demuestra el trabajo que hizo para su Casa Profesa en 1664, que después recordaremos. Sin embargo, la realización de este nuevo grupo debió de acrecentar significativamente su fama, pues en los años sucesivos se acumulan las obras de importancia que firma para la Corte. Se ha de observar, además, que en el Colegio Imperial trabajaron en diferentes momentos Alonso Cano, Pedro de Mena y José de Mora, además de Herrera Barnuevo, entre 1648 y 1671, aproximadamente; de este modo, Elías Tormo afirmaría, con gran tino, que este templo ofrecía *"la más cumplida*

[58] Por su rigor y enjundiosa síntesis, remitimos a la más reciente monografía sobre Pedro de Mena: Gila Medina, 2007.

[59] Así lo refiere Palomino: *"(…) es verdad que hay algunas cosas, que corren por su mano, que no lo son, por haberse valido algunos de la industria de firmarlas con el nombre de Mena, por ser fidedignos los agentes de algunas obras, que no quiso ejecutar, por bajos precios"*; Palomino, 1724: p. 324 (por la edición de 1986).

[60] *Vid*. Aterido, 1998. Reproduce una fotografía del Archivo Moreno en la que se ve el grupo escultórico (fig. 14); en la misma, se observa también un busto del *Ecce Homo*, de evidentes ecos granadinos. También reproduce un grabado de Antonio Ponz en el que se representa el *Calvario* (fig. 15). Aterido señala el proceso decorativo de la capilla a lo largo del tiempo, advirtiendo certeramente que la operación llevada a cabo en la capilla a comienzos de la década de 1670 por los Jesuitas se debió a la voluntad de transformar el espacio en un contexto pasional –aunando esculturas de talla y pinturas al fresco y de caballete- de tono meditativo y piadoso, una suerte de "composición de lugar" al modo ignaciano (*Ibídem*, p. 212). Otra fotografía del grupo fue publicada por Orueta, 1914: p. 155, fig. 50. También en el Catálogo de la exposición, 1989b: p. 19; por otra parte, el comisario de esta muestra, Luis Luna Moreno, señaló el influjo de este grupo en los escultores madrileños, como Juan Alonso de Villabrille y Ron o Luis Salvador Carmona (*Ibídem,* p. 16).

representación del arte castizo del siglo XVII como ningún museo, al menos en cuanto a la escuela de Madrid (y la de Granada)"[61]. Por otro lado, aquel encargo de 1671 viene a coincidir con el ingreso en su taller, en el mes de septiembre, del aprendiz Agustín de Perea, de trece años de edad[62], lo que parece indicar, junto a otros datos, una perentoria necesidad de ayuda ante la acumulación de trabajo.

Si existe una iconografía indisociable del nombre de Pedro de Mena es la de la Dolorosa y del *Ecce Homo*, generalmente emparejados y de medio cuerpo o de busto prolongado. De 1673 es la pareja del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* que se guarda en el monasterio de las Descalzas Reales, obras maestras en las que Mena desplegó todo su virtuosismo, alcanzando una contención expresiva de enorme intensidad. En este mismo cenobio existe otra *Dolorosa,* llamada *de la Contemplación*, que difiere de la anterior por tener las manos entrelazadas, tipo cercano al que custodia la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, sobre todo, al de la catedral de Málaga, entre otros. El mismo monasterio madrileño guarda una bella *Santa Clara de Asís*, firmada y fechada en 1675, durante la estancia malagueña del escultor. La presencia de todas estas tallas en este monasterio franciscano se ha relacionado en alguna ocasión con la Familia Real, acaso con don Juan José de Austria, cliente de Pedro de Mena, cuya hija Margarita profesó en el cenobio, si bien no existe documentación que avale tal punto[63].

El profesor Gila Medina recoge en su monografía más parejas del *Ecce Homo* y la Dolorosa, muchas de ellas de taller o de seguidores tardíos, amén de otras piezas de figuras sueltas –o quién sabe si algunas desemparejadas-[64]. Al primer grupo, y dentro del formato intermedio de busto, pertenecería una pareja que fue de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, al parecer en colección particular desde que terminara la Guerra Civil española, cuyo *Ecce Homo* se fecharía en 1673, al igual que el de las Descalzas Reales. Otra pareja, considerada de taller, pertenece al convento de Nuestra Señora de las Maravillas. Entre las Dolorosas "aisladas" de Madrid se encuentra la de San Nicolás el Real, tipo de busto corto.

[61] Tormo, 1927: § 23.
[62] Gila Medina, 2007: p. 61.
[63] Catálogo de la exposición, 2007a: pp. 105-106.
[64] Gila Medina, 2007: pp. 175-197.

Precisamente, para aquel hijo ilegítimo de Felipe IV realizaría una *Virgen del Pilar con Santiago apóstol*, según relata Palomino:

> *"(…) haciendo de orden del señor Don Juan de Austria, una imagen de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, con Santiago a sus pies arrodillado, en el cual echó todo el resto de su habilidad: saliéndole la cabeza de Santiago tan admirable que se la hurtaron, estando sólo en madera; lo cual sintió mucho, por parecerle, que no podía ejecutar otra, que le igualase; y al cabo de muchos días se la restituyeron, por haber sacado censuras, la cual obra se concluyó, para regalar dicho señor Don Juan de Austria, a la Reina madre nuestra señora"*[65].

La obra estaba acabada en diciembre de 1679, según informó el propio artista en su tercer testamento, pero como don Juan José había fallecido en septiembre del mismo año, Mena dispuso que se entregara a su hermanastro, el obispo malagueño fray Alonso de Santo Tomás, ilustre personaje que protegió al maestro granadino.



Fig. 9. *Inmaculada Concepción*, Pedro de Mena, 1686. Real Monasterio de MM. Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, Madrid. Foto: José Mª Quesada Valera (J.M.Q.V.).

El de la Inmaculada fue un tipo iconográfico que, de modo parecido a lo que había ocurrido con los prototipos canescos, se extendió por buena parte de la geografía española. Los modelos inmaculadistas creados por Mena derivan directamente de los del célebre Racionero, si bien dotaría a sus obras de un mayor preciosismo. Una bella *Inmaculada* sobre Luna de plata y cuatro angelillos a los pies fue contratada por doña Josefa de Monteser en 1686, junto con una talla de *San José y el Niño* (ambas en el Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de

[65] Palomino, 1724: pp. 323-324 (por la edición de 1986).

Jesús de Madrid), por mediación de su representante en la Corte, Felipe de Zayas. Ejecutadas dos años antes de su fallecimiento, sus características formales revelan el estilo tardío del maestro, que, a pesar de la merma física en su última década de vida, desplegaría lo mejor de su arte en encargos puntuales como éste, ofreciendo piezas de una exquisita belleza[66]. En otra de las clausuras femeninas de la ciudad se catalogó hace décadas una *Inmaculada* como del taller de nuestro escultor[67].

En las Madres Capuchinas de la capital existe un *San Francisco de Asís* que deriva del prototipo que hiciera para la catedral de Toledo, antes aludido; es una de las numerosas imágenes que se harían al calor del enorme impacto causado por el ejemplar toledano. En el mismo cenobio, se ha atribuido a maestro un *San Diego de Alcalá*[68]. En el convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso existe una talla de *San Pedro de Alcántara* de una vara de altura que se considera obra de taller[69]; responde a otro de los prototipos característicos del escultor, cuyo ejemplar más temprano se considera el del convento granadino de San Antón, acaso realizado tras su regreso de Madrid.

Aunque sea uno de los primeros encargos documentados fruto de su estancia madrileña, dejamos para el final la imagen de la célebre *Magdalena penitente* que ejecutó para la Casa Profesa de los Jesuitas de la capital (hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid), modelo que alcanzaría una extraordinaria fortuna, sobre todo a partir de mediados del siglo XVIII. Como es sabido, Mena trabajó en numerosas ocasiones para la Compañía de Jesús, institución a la que le unieron estrechos lazos, pues su hijo Alonso, su primogénito, ingresó en aquella orden religiosa. Hubo de contratar la talla en Madrid y al poco de regresar a su residencia malagueña acometió el encargo, según figura en la inscripción de su peana: "FACIEBAT ANNO 1664. PETRUS D. MENA Y MEDRANO, GRANATENSIS. MALACE". Esta efigie inspiró en su tiempo diversos escritos

---

66 Conocida desde 1938, ha sido expuesta al público recientemente en Madrid; Catálogo de la exposición, 2015a: pp. 221-224 (ficha de Lázaro Gila Medina). En el mismo catálogo, Juan Luis Blanco Mozo, tomando una fuente de 1729, refiere una *Inmaculada* de Mena donada al convento por su fundador, don Nicolás de Guzmán, príncipe de Astillano, y parece identificarla con ésta (?); *Ibidem,* p. 241, nota 2.

67 Catálogo de la exposición, 1996: p. 105, nº cat. 19.

68 Catálogo de la exposición, 1989a: p. 85.

69 Catálogo de la exposición, 2007a: pp. 108-109. Otros autores, en cambio, la asignan al maestro; *vid*. Gila Medina, 2007: p. 129.

encomiásticos, como un romance de don Francisco Antonio de Bances y Candamo, de hacia 1729, del cual extractamos los siguientes versos:

> *"Qué tronco es éste, que elevando informa / de Magdalena el inmortal assumpto, / cuya elección en uno y otro siglo, / es constante milagro de dos mundos? / (…) Simulacro es viviente, que dilata / el ser primero en que nació y presumo / que artífice sutil en lo inspirado / los afectos también copiarle supo"*[70].



Fig. 10. *Magdalena penitente*, Luis Salvador Carmona, h. 1745-1752. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid). Foto: (J.M.Q.V.).

Asimismo, la abundancia de copias y versiones de esta escultura realizadas durante el siglo XVIII, especialmente a partir de mediados de siglo, evidencian la admiración que despertaba la obra en la Corte, aun cuando nuevas corrientes artísticas permeaban y se imponían en el panorama español. Entre todas aquéllas, sobresale la *Magdalena penitente* que preside el retablo mayor de la parroquia de Torrelaguna, de la mano de Luis Salvador Carmona (1708-1767). Datada hacia 1745-1752, durante el período de mayor fecundidad creativa del escultor, la talla hubo de ser encargada por don Pedro González García (1683-1758), obispo de Ávila desde 1743, quien costeó la obra del retablo de su pueblo natal[71]. Es bien sabido que

[70] Orueta, 1914: p. 290, Apéndice II. Hemos corregido algunos signos del texto original para facilitar su lectura.

[71] *Vid*. Catálogo de la exposición, 2015a: pp. 251-254 (ficha de Jesús Ángel Sánchez Rivera). En esta misma publicación recogemos la mayoría de ideas y ejemplares de la Magdalena aquí citados, y a ella remitimos para conocer su soporte bibliográfico y documental. Algunas piezas más derivadas del modelo de Mena se recogen en el Catálogo de la exposición, 1989b: pp. 11-13, 15 (entre otras, en las iglesias de Santa María de La Coruña; de San José de Gijón; y dos piezas destruidas, con significativas variaciones, en la Magdalena de Alcalá de Henares y en el Barrio de Salamanca de Madrid) y pp. 78-83 (piezas expuestas de la iglesia de Morales del Vino, Zamora; de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, Valladolid; y la *Santa María Egipciaca* del Museo Nacional de Escultura).

Salvador Carmona reinterpretaría en otras ocasiones las obras del célebre maestro granadino, como también lo haría con obras de Gregorio Fernández (1576-1636) –a quien suele asignarse la creación del prototipo de Magdalena que referimos, más tarde versionado por Mena-, bien por la admiración que sintiera hacia dichos artistas, bien por decisión de los comitentes que costearan las piezas.

En lo que ahora nos concierne, resulta inexcusable recordar la *Santa María Egipciaca* que se conserva en el vallisoletano Museo Nacional de Escultura, tal vez la que cita Ceán en la capilla del Ángel de los Trinitarios Descalzos de Madrid; Salvador Carmona tendría de nuevo presente la imagen de la *Magdalena* de la Casa Profesa de los Jesuitas para ejecutar la talla de los Trinitarios. Esta emulación –y *modernización-* de la imaginería tradicional barroca por parte de Salvador Carmona, concretada en dos cimas señeras de las escuelas vallisoletana y granadina, viene a reforzar, en la *praxis* artística, la idea de una voluntad integradora para construir una Historia de las Bellas Artes en España, que fue difundida en los círculos académicos a partir de las décadas centrales del siglo XVIII, según la tesis expuesta por Carlos Chocarro Bujanda.

El tipo de la Magdalena creado por Fernández y continuado –remozado- por Mena y, más tarde, por Salvador Carmona tendría otros intérpretes dieciochescos menos brillantes. Conocemos más de una docena, que son buena prueba del aprecio y difusión de aquellos artistas en el siglo, y, en muchos casos, sospechamos que su proyección llegó directamente desde Madrid. Podemos citar un pedestre –y dañado- epígono de la catedral de Vitoria, la *Magdalena* con manto de la parroquial de Retes de Tudela (Álava), el ejemplar de la concatedral de Santa María de La Redonda de Logroño, otra *Magdalena* conservada en la iglesia de San Bartolomé de Pontevedra o las dos piezas que se asignan al taller de Salvador Carmona en Priego (Cuenca) y Morales del Vino (Zamora). Añadiremos otro ejemplar de la iglesia de San Torcuato de Zamora y el de las MM. Agustinas de Medina del Campo (Valladolid), considerados en alguna ocasión a Felipe de Espinabete (1719-1799). Del mismo modo, en el epicentro cortesano –o más cerca de él- también se puede recordar otra *Magdalena* que pertenece al convento madrileño de las Trinitarias de San Ildefonso, erróneamente atribuida a Pedro de Mena en alguna ocasión, otra de la iglesia madrileña de San Antón o la santa titular de la iglesia de Escalonilla (Toledo), talla atribuida hace décadas a Juan Pascual de Mena (1707-1784) o a su círculo. Junto a

este elenco añadiremos otro pequeño ejemplar, perteneciente al Museu Frederic Marès de Barcelona (de 64 x 32 x 34 cm.; peana de 14,5 x 30 x 30 cm.), catalogado como del taller de Pedro de Mena y, por tanto, presumiblemente anterior a todos los que acabamos de nombrar[72]; una talla en el Museo de Burgos; y otra pieza más de dimensiones similares, de fines del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII, en la colección Granados de Madrid. También podría ser del último tercio del Seiscientos la Magdalena penitente de la iglesia de San Miguel de Valladolid, encargo de doña María Magdalena Pimentel y Fajardo, marquesa de Viana, que se data entre 1666 y 1703[73].

Según hemos podido ver, más de dos docenas de tallas del maestro o de su taller estuvieron fehacientemente en Madrid, la mayoría en iglesias y clausuras conventuales. A éstas podríamos sumar dieciséis imágenes documentadas como de su mano de las que tenemos conocimiento; a varias de ellas nos referiremos a continuación. Por otra parte, en *Las iglesias del antiguo Madrid* de Elías Tormo se menciona alguna obra más como *"de Mena"* –al parecer, destruidas o dispersas durante la Guerra Civil-, a veces con dudas (en San Martín y en San Sebastián)[74]. Quedan al margen de esta apretada lista las piezas que hoy se conservan en colecciones particulares madrileñas, cuya procedencia original suele ser muy difícil de precisar.

---

[72] VV. AA., 1996: p. 327 (ficha de Domingo Sánchez-Mesa Martín); en el mismo museo existe otro ejemplar, de 67,5 cm. de alto, catalogado como anónimo castellano del segundo cuarto del siglo XVIII; *Ibidem,* pp. 448-449 (ficha de Juan J. Martín González). Es importante recordar que Palomino cita una *Magdalena "de la misma disposición [que la de la Casa Profesa], en la capilla de Santa Gertrudis, de la iglesia de San Martín, aunque en menor tamaño"*; Palomino, 1724: p. 324 (por la edición de 1986). Sin que se pueda asegurar, de ningún modo, que sea ésta la pieza del Museu Frederic Marès, el pasaje sí que resulta revelador sobre el sistema de trabajo que podría haber en el taller de Mena, copiando en formato más reducido las imágenes más celebradas de su repertorio. Tormo habla de otra *Magdalena* pequeña, atribuida al granadino, en la iglesia de San Sebastián; Tormo, 1927: § 51. Y Mª Elena Gómez Moreno mencionó otro ejemplar reducido (65 cm.), firmada en 1677 por Mena; *vid*. Catálogo de la exposición, 1989a: p. 89. Otra *Magdalena penitente*, donada en 1684 al Colegio de los Jesuitas de Málaga, es referida por José Luis Romero Torres en el Catálogo de la exposición, 1989a: p. 104. Y de 1702 existe otra referencia de una *Magdalena* que había pertenecido a la Condesa de Villaumbrosa, también pieza de pequeño formato que, como era habitual, se guardaba en una urna o escaparate –en este caso, de ébano-; Agulló, 1978: p. 16.

[73] Catálogo de la exposición, 1989a: p. 70. Con anterioridad, el mismo autor la creía del círculo de Gregorio Fernández; Martín González, 1980: p. 279; Martín González, 1988: p. 215.

[74] Tormo, 1927: § 27 y 51. Además, hay frecuentes referencias a imágenes calificadas a veces como *"del tipo"* o *"de la escuela de Pedro de Mena"* y, en otras ocasiones, como "no es de Pedro de Mena". Tormo tuvo muy presente la monografía de Ricardo de Orueta sobre el escultor granadino, de 1914, publicación de la que, años después, haría una serie de comentarios críticos en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Sobre este asunto, véanse las apreciaciones de Gila Medina, 2007: pp. 20-21.

Un modo alternativo de estudiar la presencia de esculturas granadinas es el rastreo en los inventarios de bienes protocolarizados en la capital durante el período estudiado, y aún en la posterior centuria, sobre todo en las primeras décadas, con motivo de disposiciones testamentarias y particiones de bienes de personas que habían adquirido piezas desde mediados del siglo XVII. Aunque éste sea un trabajo ímprobo, alejado de las pretensiones de la presente publicación, sí quisiéramos recordar algunos documentos que se han dado a conocer al respecto[75].

Al poco de fallecer Pedro de Mena, en el testamento de doña María Ignacia Mendizábal y Hernani, fechado el 7 de octubre de 1691, se menciona una escultura de *San Felipe Neri* que estaba en su oratorio, por la que había pagado 200 ducados (2.200 reales), y que *"después de su muerte, sus testamentarios pretendieron que tenía más valor la dicha hechura y que de ella se había de dar satisfacción por haverlo así declarado y comunicado el dicho Mena"*[76].

Ya a comienzos del siglo XVIII seguimos encontrando referencias de obras suyas en los inventarios. Por ejemplo, el 29 de agosto de 1701 don Luis de la Peña Chacón, sumiller de la Panetería del Rey, entre sus mandas testamentarias dejó a las Madres Capuchinas de Madrid *"dos echuras de escultura de un Santísimo Exeomo y Nuestra Señora de los Dolores, de la mano de Mena"*; las tallas debían restaurarse y se las debía añadir el siguiente letrero: *"Encomienden a Dios al deboto que las dio de limosna"*[77]. Este documento revela la trayectoria que siguieron muchas de las piezas que salieron del taller del maestro; adquiridas en origen, probablemente a través de sus representantes en la Corte, para la devoción privada en oratorios domésticos –lo cual condiciona, lógicamente, su pequeño o medio formato-, como obras de prestigio y amplia aceptación social –los tipos del *Ecce Homo* y la Dolorosa se encontrarían entre los más difundidos-, más tarde *–ante* o *post mortem-* acabarían en sus fundaciones funerarias, parroquias natales u otras instituciones eclesiales que fueran de especial significación para sus propietarios, como recuerdo perpetuo o voto a Dios.

---

[75] No obstante, deseamos anunciar el hallazgo de un inventario inédito de suma importancia que daremos a conocer próximamente, en el que localizamos hasta 10 imágenes debidas a nuestro escultor.
[76] Agulló, 1978: p. 109.
[77] *Ibidem.*

En junio de 1701 también se documenta una *Dolorosa* de Mena en posesión del ex-secretario de Carlos II, don Pedro de Gandarillas Velasco. Tras su fallecimiento, durante la partición de bienes con destino a sus herederos, la pieza fue valorada en 800 reales[78]. Gandarillas fue caballero de la Orden de Calatrava, circunstancia que no sabemos si guarda relación con el hecho de que el padre de Felipe de Zayas, agente del escultor, hubiera pertenecido a la misma orden militar; no sería raro, pues es bien conocida –aunque no siempre valorada- la importancia que entonces tenían para las actividades artísticas, al igual que en otros ámbitos, las redes sociales tejidas en instituciones y corporaciones diversas, o ligadas a vínculos familiares y de paisanaje.

El 20 de septiembre de 1702, al realizarse la partición de los bienes de la Condesa de Villaumbrosa, el escultor Luis Antonio de los Arcos tasó dos imágenes de Pedro de Mena, ambas en sendas urnas de ébano. Una *Dolorosa* de una vara de alto, que fue tasada en 6.000 reales y una *Magdalena*, tasada en 1.100 reales[79]. La elevadísima cantidad de la primera es un claro indicio del extraordinario aprecio de sus obras –ya resulta excepcional en los inventarios del momento la mención expresa al nombre de un escultor, que, por otra parte, solía firmar sus piezas-. Una cotización fundamentada sobre su gran calidad artística, su adecuación a las prácticas religiosas contemporáneas, el prestigio social que se había forjado Mena y una eficaz red comercial, aspectos que, según estamos viendo, determinaron la recepción de estas creaciones durante el Barroco.

Asimismo citaremos la carta de dote de doña María Josefa de Etenhard Morquecho, quien, una vez separada de su marido en 1751, profesaría en el Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago. Fue hija de don Francisco Antonio de Etenhard y Abarca, caballero calatravo y capitán teniente de la Real Guardia alemana, y de doña Francisca Morquecho Sandoval y Rojas. En su dote matrimonial, fechada el 28 de febrero de 1730, se recogió una interesante colección de objetos artísticos, la mayor parte heredados de sus padres (y, a su vez, algunos había pertenecido a su abuelo Bartolomé Morquecho). Entre las piezas escultóricas de su propiedad se tasaron:

---

78 Barrio Moya, 1981: p. 453.
79 Agulló, 1978: p. 16.

> *"Una echura de San Diego con su peana de évano en un mill reales (…); otra echura de San Francisco, compañera de la de San Diego y ambas de buena esculttura, en un mill reales (…); dos Niños de zera baziados de casta flamencos en ochocienttos reales (…); una echura de Santto Domingo de Guzmán, estofada la capa de oro, con su perro, en ochozientos reales (…); una hechura de Nuestra Señora de Monserrate de mármol de // Jénova de una vara de alto y media de ancho, con todas las caserías y hermitas, en tres mil reales de vellón (…); una hechura de la Conzepzión de una vara de alto con su trono de seraphines en quattrozientos reales (…); una hechura de un Niño Jesús y un San Juan de vara de altto con su peana dorada, en seiscientos reales (…); una hechura de Santa Catthalina con el moro a los pies de buena escultura, en dos mill reales (…); otra hechura de San Sevastián con su árbol de una vara de alto de mano de Mena [sin duda, el Pedro de Mena] mui bien executado, en tres mill reales"*[80].

Según refiere el documento, la talla de *San Sebastián* de Mena fue la pieza más valorada entre las esculturas junto con la marmórea *Virgen de Montserrat* (3.000 reales), cuyo material elevaría, sin duda, su precio, y la única que ofrece su autoría –acaso por estar firmada-. Pudiera ser un indicio más del aprecio y valoración que aún se tenía de las obras del escultor en Madrid, unas décadas después de su muerte.

En el caso de Mena, su breve estancia cortesana estuvo íntimamente ligada a su paso por Toledo, cuyo Cabildo catedralicio, a petición del cardenal Moscoso y Sandoval, le nombró Maestro Mayor de Escultura de la Sede Primada en mayo de 1663. Sin querer profundizar en la presencia de su obra en la ciudad del Tajo, mencionaremos su célebre *San Francisco de Asís*, precisamente la imagen que fue su carta de presentación ante los miembros del Cabildo; el impacto que este modelo icónico de intensa espiritualidad tuvo entre sus contemporáneos –retomando precedentes escultóricos o pictóricos de comienzos del Seiscientos- se tradujo en multitud de copias y versiones, tanto de Mena y su taller como de diversos imitadores. En la actualidad, la *Inmaculada* del convento toledano de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, de MM. Benitas, también se considera de este momento. Al parecer, perteneció a don Andrés Pasano de Haro, muerto en 1687 y enterrado en la iglesia conventual, quien la legaría a las religiosas junto a otros muchos bienes de valor[81]. Este personaje fue familiar del Santo Oficio, capellán de los Reyes Nuevos y mayordomo del convento; acaso a través de su vínculo con la catedral pudo producirse el encargo de la *Inmaculada* aludida. Otras piezas aún

---

[80] Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, leg. 7.366 (Madrid, 28 febrero de 1730). Ya publicamos el documento, con una transcripción más amplia, en Sánchez Rivera, 2012: p. 860, nota 27.

[81] Nicolau, 1981; Martínez Caviró, 1990: pp. 330, 334.

conservadas en Toledo testimonian el influjo de Mena y sus discípulos en la ciudad; baste citar dos imágenes de las Capuchinas, *San Francisco de Asís y Santa Clara*, del maestro o su taller[82], o una *Inmaculada* de las Carmelitas de San José, talla de Miguel Félix de Zayas (1661-1729), quien la firmó con orgullo del siguiente modo: *"Michael de Zaias discípulus a Petri de Mena faciebat Malacae A. 1691"*[83]. Incluso, aun no pudiéndose considerar ni siquiera obra de taller, la pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa* que hoy custodia el Museo de Santa Cruz de Toledo[84] evidencia claramente la repercusión que tuvieron estos exitosos tipos del repertorio de Mena.

Por último, haremos referencia a un episodio relacionado con la Corte que tiene importancia en su biografía, por su significación y por situarse cronológicamente en un punto de inflexión que condujo a los últimos años de vida del maestro. En 1679 Mena pretendió la plaza de Escultor de Cámara, pero se le denegó por ocupar ya el cargo su paisano José de Mora. Al amparo del obispo de Málaga, hijo ilegítimo de Felipe IV –y, por tanto, hermanastro del rey Carlos II-, en 1678 había sido nombrado familiar del Santo Oficio, quizá preparando su ascenso cortesano, y en 1679 recibió el cargo de teniente de alcalde de la fortaleza malagueña de Gibralfaro[85]. Irónicamente, otro maestro granadino de talento sobresaliente truncaría su pretensión de obtener el mayor reconocimiento profesional que podría alcanzar en la época, el de lograr un cargo al servicio del Rey. Además, todo aquel esfuerzo se le complicó y tornó en desgracia, pues a fines de aquel mismo año de 1679 cayó gravemente enfermo de peste. Aunque superó la enfermedad, Mena continuó casi una década mermado físicamente, y, a partir de aquel año, hubo de delegar muchos encargos en los miembros de su taller.

6. BRILLANTE COLOFÓN DE LA ESCULTURA GRANADINA EN LA CAPITAL: JOSÉ DE MORA

El escultor bastetano José de Mora (1642-1724) aprendió su oficio junto a su padre Bernardo (+ 1684), quien, a su vez, se había formado en el taller de Alonso de Mena, coincidiendo, por tanto con el hijo de éste, Pedro de Mena, ligado asimismo

[82] Nicolau, 2014: p. 76. Fueron publicadas por este mismo autor en 1991.
[83] Martínez Caviró, 1990: p. 354. Dada a conocer por Juan Nicolau en 1984.
[84] Nº inv. 1.287 y 1.697. Coincidimos en ello con Gila Medina, 2007: p. 187.
[85] *Vid.* el texto de Romero Torres en el Catálogo de la exposición, 1989a: pp. 112-114.

a Alonso Cano en condición de discípulo/colaborador. De este modo, la figura de José de Mora viene a cerrar el círculo de las grandes figuras de la Escuela granadina durante el Seiscientos, poniendo un pie en la siguiente centuria –falleció en 1724-, al menos en el plano teórico de los estudiosos. Por supuesto, dejando a un lado esta convención de nuestra historiografía que, de algún modo, no deja de ser cierta, el panorama artístico de la escultura en la Granada del siglo XVII se nos ofrece mucho más rico, y a los nombres de los Mena, el racionero Cano, y los Mora vienen a sumarse otros que también tuvieron su significación, en un complejo entramado de idas y venidas de obras y de artífices, de influjos autóctonos y foráneos.

Mora viajó a Madrid en 1666 para trabajar con Herrera Barnuevo, quien, según hemos visto, estaba estrechamente ligado a artífices que entroncaban con el foco granadino. Se ha pensado, y resulta verosímil, que en esta decisión mediara el propio Cano, a quien también se atribuye el impulso para que Mena viajara tres años antes. De cualquier modo, Barnuevo, en la cumbre de su carrera, sería uno de sus valedores en la Corte; con su mediación, el bastetano lograría finalmente el cargo de Escultor de Carlos II –aún menor de edad- al terminar 1672. Permanecería en la capital hasta 1679, con alguna ausencia, regresando definitivamente a Granada a partir de 1680[86]. La presencia y la huella de su obra en la capital es mucho menor que la de su contemporáneo y pariente Pedro de Mena, en buena medida por sus modos distintos de trabajo y comercialización, pero también por una serie de vicisitudes históricas que comentaremos a continuación.

Hacia 1670 Mora hubo de realizar una talla de la *Inmaculada* para la capilla que, bajo esta advocación, perteneció a doña Isabel de Tébar en el Colegio Imperial de Madrid[87], que sustituiría a una pintura de Cano del mismo asunto. En la misma iglesia, aproximadamente entre 1657 y 1665, Herrera Barnuevo había trabajado en la decoración de las capillas de la Sagrada Familia y de la Virgen del Buen Consejo[88]. Y unos meses más tarde Mena contrataría tres imágenes para un *Calvario* localizado en otra de las capillas del templo jesuítico, según se ha explicado. Lamentablemente, la obra de Mora fue destruida en 1936, aunque se conservan antiguas fotografías que permiten ver la dependencia del prototipo canesco y, sobre todo, de la reelaboración

[86] Para José de Mora, remitimos a su biografía más reciente, de López-Guadalupe, 2000.
[87] Citada por Palomino, 1724: p. 390 (por la edición de 1986).
[88] *Vid*. Díaz García: pp. 182-194.

que del mismo hiciera Pedro de Mena, con la peana de angelotes en movimiento bajo los pies de la Virgen[89].

Se han documentado otras obras contratadas por el escultor en un templo madrileño: los diez ángeles que hizo para los retablos colaterales de la iglesia del Hospital de la Corona de Aragón, bajo el título de Nuestra Señora de Montserrat, una vez que se frustró su intervención en el retablo mayor de la misma; por estos "niños" cobraría 6.000 reales entre 1674 y 1675[90].

Palomino, que conoció al artista en 1712 cuando fue a trabajar para la Cartuja de Granada, recogió otras imágenes de su mano, actualmente destruidas o desaparecidas: una *Inmaculada* que fue de don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, cuya efigie y niños parecían totalmente *"de mano de Herrera [Barnuevo]"*; y dos ángeles y Niños de Pasión de la capilla de Nuestra Señora de los Siete Dolores del Real Colegio de Atocha[91].

Hace doce años fue redescubierta en el comercio artístico una imagen de *San Acisclo* (hoy en la Hispanic Society de Nueva York) atribuida desde antiguo a nuestro escultor y datada, habitualmente, en su etapa madrileña. Hacía pareja con una *Santa Victoria*, y al menos hasta 1925 ambas estuvieron en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, siendo posteriormente vendidas. Antiguas fotografías demuestran que las dos tallas eran de medio cuerpo, ambas con las manos cruzadas y atadas por delante. Pero, tras su venta, el *San Acisclo* fue mutilado, transformado en un busto corto, y, por tanto, su aspecto original quedó lamentablemente desvirtuado. Con todo, aún se puede apreciar su conexión con los modelos canescos, en especial el trabajo del cabello y los motivos decorativos que adornan su coraza[92].

---

[89] La fotografía que publicara en su monografía Gallego Burín ha sido reproducida en diversas ocasiones; p. ej.: Gómez-Moreno, 1958: p. 264, fig. 232. Resulta muy elocuente la comparación con la *Inmaculada* que hizo para los Jesuitas de Granada, actual parroquia de los Santos Justo y Pastor, por los rasgos que ambas comparten, pero también por las diferencias significativas que presentan; *Ibidem*, p. 264, fig. 231. Otro ejemplar, similar al de la parroquia granadina, se conserva en el Museo de la catedral de Guadix (Granada), al parecer procedente de la iglesia de San Francisco de esta localidad; Catálogo de la exposición, 2005: pp. 294-296 (ficha de Antonio Fajardo Ruiz).

[90] En los retablos de esta iglesia, trazados en 1674 por el sevillano Francisco de Herrera "el Mozo", participaron José Ratés Dalmau y su yerno José de Churriguera (retablo mayor), e Ignacio Fox (colaterales); López-Guadalupe, 2002: pp. 617-620. Este autor advierte acertadamente la conexión, por razones de "paisanaje", entre casi todos los artífices implicados, incluido Mora.

[91] Palomino, 1724: p. 390 (por la edición de 1986).

[92] *Vid*. Alonso Moral, 2004.



Fig. 11. *Dolorosa*, José de Mora (atrib.), h. 1666-1724. Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid. Foto: (J. Á. S. R.).

En la actualidad, aún resulta difícil discernir entre las tallas trabajadas directamente por Mora y las piezas elaboradas –siguiendo sus modelos- por su taller[93]. En este sentido, son paradigmáticos los diversos bustos del *Ecce Homo* y de la Dolorosa, emparejados o aislados. Fueron estos de los tipos iconográficos que más éxito alcanzaron, probablemente por su menor coste, emulando a las producciones homónimas de Mena y, acaso, sus modos de difusión. En Madrid se han conservado varias piezas de esta naturaleza: una *Dolorosa* del convento de las Maravillas[94]; otra que dimos a conocer como de José de Mora o su taller, custodiada por las Comendadoras de Santiago[95]; y una pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa* (colección Abelló) que se ha podido contemplar recientemente, considerada de la etapa madrileña del maestro, aunque este punto aún está por comprobar con argumentos sólidos[96]. Además, se han de citar piezas desaparecidas, como la pareja de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, donadas en 1746 por "un caballero congregante"[97]. Todas ellas presentan concomitancias más o menos evidentes con

[93] Ligado a la figura de José de Mora, resulta inevitable citar a su hermano Diego, menor que aquél, de quien poco a poco se va perfilando su personalidad, ensombrecida por su hermano y la actividad conjunta que desplegaron en el taller familiar, donde también trabajaba otro de los hermanos, Bernardo. Asimismo, otros artífices formados junto a Diego de Mora, como Agustín de Vera o Torcuato Ruiz del Peral, continuaron, en cierta medida, empleando los tipos de los Mora durante buena parte del siglo XVIII. Hallamos una aproximación a este asunto en López-Guadalupe y Gila Medina, 2004.

[94] Fue dada a conocer, junto con otro ejemplar de la colección del Marqués de Eguirior (Málaga), por Orueta, 1927.

[95] Sánchez Rivera, 2011.

[96] Catálogo de la exposición, 2014: pp. 64-65, 185, nº cat. 46-47.

[97] Sagüés, 1963: p. 262, fig. 262.

otras imágenes conocidas del artista, como las de Santa Isabel la Real o de Santa Catalina de Zafra, clausuras femeninas de Granada.

De los retratos que, hacia 1669, Gaspar de la Peña dijo haberle visto hacer en la Corte *"con toda aprobación"* nada sabemos. Se ha supuesto que fueran de mármol, material que ya había trabajado en Granada[98]. Tampoco hay noticias concretas de las *"diferentes efigies de su devoción"* que hizo para Su Majestad *"con singular acierto y primor"*, según el testimonio de Palomino[99].

No fueron tantos los escultores granadinos que se decidieron o pudieron dar el salto a la capital. De este modo, la distancia entre Granada y la Corte condicionó, lógicamente, el tipo de piezas que llegarían desde la ciudad andaluza, siendo, en su mayoría, de pequeño o medio formato. El coste y los inconvenientes de su transporte eran menores, y era mucho más fácil venderlas entre una clientela más amplia, como se ha señalado en distintas ocasiones. A esta circunstancia se sumó la propia tradición de los artífices granadinos, quienes hicieron de aquellas imágenes reducidas una de sus especialidades más reconocidas y apreciadas. Así, buena parte de las obras de Mora presentes en Madrid se corresponden con estos tipos de mediano formato para una devoción más íntima –aun cuando éste sí residió durante unos años en la capital y pudo contratar obras de mayor empeño-, al igual que las numerosas piezas que se enviaban desde el taller de Mena.

Además, podríamos señalar otro grupo de esculturas atribuidas a José de Mora que, probablemente, se contratarían en Madrid, aunque posteriormente –aún en fecha temprana- serían llevadas a diferentes lugares de la Península. A ellas se ha de sumar, de manera hipotética, el conjunto de seis imágenes de tamaño natural (*San Agustín*, *Santa Mónica*, *San Juan Bautista*, *Santa Catalina de Alejandría*, *San Francisco de Asís* y *Santa Clara*) localizado en el retablo mayor de las Agustinas Recoletas de Pamplona[100]; entre la producción conocida de Mora en Madrid, éstas resultarían piezas verdaderamente singulares por su número, tamaño y emplazamiento.

Por otra parte, consideramos una vía fundamental para iluminar la oscuridad que se cierne sobre la estancia cortesana del artista el estudio de su entorno social.

[98] Martín González, 1991: pp. 221-225; la cita en: p. 222, nota 1.
[99] Palomino, 1724: p. 390 (por la edición de 1986).
[100] Tabar, 2007: pp. 96-112, figs. 43-54.

Ya nos hemos ocupado de este asunto en otro lugar, y a ello remitimos[101]. No obstante, mencionaremos únicamente el nombre de diversos artífices con los que José de Mora mantuvo vínculos familiares, profesionales y de vecindad: el ya referido Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan Carreño de Miranda, Gaspar de la Peña o los hermanos José y Manuel del Olmo. Asimismo, Mora se relacionó con varios personajes de la nobleza cortesana pertenecientes a la Orden de Santiago, como también sucedió con Mena.

El nombramiento de Mora como Escultor de Cámara en 1672 supondría, al menos sobre el papel, el reconocimiento social y profesional de los escultores granadinos durante la última etapa de los Austrias. La constatación, en definitiva, del aprecio y la valoración que se tuvo en la Villa y Corte de aquellos artistas a lo largo de toda la centuria. Sus creaciones aportarían, en el horizonte estético y devoto de la sociedad madrileña, una exquisita belleza formal (plasticidad, preciosismo y sensualidad cromática son sus rasgos distintivos) y, a la vez, una hondura emotiva que, sin duda, dejaría una huella indeleble, aunque no siempre perceptible. Éste es su legado singular, y es nuestra labor el conservarlo, estudiarlo y difundirlo.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Agulló y Cobo, Mercedes (1978): *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Granada, Granada.

Agulló y Cobo, Mercedes (1994): *Documentos para la Historia de la Pintura española, I*, Museo del Prado, Madrid.

Alonso Moral, Roberto (2004): "El San Acisclo de José de Mora reencontrado", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 8.

Alonso Moral, Roberto (2010): "La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García", en Gila

[101] Sánchez Rivera, 2011: pp. 57-64.

Medina, Lázaro (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid.

Aterido Fernández, Ángel (1998): "Idea y contexto de una talla sevillana: la capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, LXXXI, nº 246.

Aterido Fernández, Ángel (ed.) (2002): *Corpvs Alonso Cano. Documentos y textos*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Azcue Brea, Leticia (1994): *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Barrio Moya, José Luis (1981): "Noticias de Nardi, F. Rizi y Pedro de Mena", *Archivo Español de Arte*, LIV, nº 216.

Belda Navarro, Cristóbal (2002): "Alonso Cano. Reflexiones sobre la escultura", en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

Blanco Mozo, Juan Luis (2007): *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Catálogo de la exposición (1986a): *Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (1986b): *Clausuras de Alcalá*, Fundación Colegio del Rey-Caja de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (1989a): *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte, 1688-1988*, Junta de Andalucía, Cádiz.

Catálogo de la exposición (1989b): *Pedro de Mena y Castilla*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid (comisario: Luis Luna Moreno).

Catálogo de la exposición (1990): *Velázquez*, El Viso-Museo del Prado, Madrid.

Catálogo de la exposición (1996): *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Museo Municipal de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (2001): *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Junta de Andalucía, Madrid.

Catálogo de la exposición (2005): *Inmaculada*, Conferencia Episcopal Española, Madrid.

Catálogo de la exposición (2007a): *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Comunidad de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (2007b): *Roldana*, Junta de Andalucía, Madrid (comisarios: José Luis Romero Torres y Antonio Torrejón Díaz).

Catálogo de la exposición (2009): *The mystery of faith. An eye on Spanish Sculpture, 1550-1750*, The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, Turín.

Catálogo de la exposición (2014a): *Colección Abelló*, CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Madrid.

Catálogo de la exposición (2014b): *A su imagen. Arte, cultura y religión*, Conferencia Episcopal Española y otros, Madrid.

Catálogo de la exposición (2014c): *Pedro de Mena. The Spanish Bernini*, Coll&Cortés collection, Madrid (textos de Xavier Bray y José Luis Romero Torres).

Catálogo de la exposición (2015a): *El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid.

Catálogo de la exposición (2015b): *Pedro de Mena y los tesoros del Císter*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga (estudio de Juan Antonio Sánchez López).

Catálogo de la exposición (2015c): Granada: the mystic Baroque, Coll&Cortés collection (textos de José Luis Romero Torres, Andreas Pampoulides y Elisa Foster).

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos, Viuda de Ibarra, Madrid (existen varias ediciones facsimilares, la última de: Istmo, Madrid, 2001).

Cotillo Torrejón, Esteban Ángel (2007-2008): "Sobre ocho esculturas inéditas de Juan Sánchez Barba", *Espacio, Tiempo y Forma*, *Serie VII, Historia del Arte*, t. 20-21.

Cruz Cabrera, José Policarpo (2014): "Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina", en Cruz Cabrera, José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Universidad de Granada, Granada.

Cruz Valdovinos, José Manuel (2011): *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Caja Inmaculada, Zaragoza.

Cruz Valdovinos, José Manuel (2014): "Alonso Cano en Madrid", en Cruz Cabrera, José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Universidad de Granada, Granada.

Díaz García, Abraham (2010): "Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XIX, nº 37 (monográfico).

Díaz Moreno, Félix (2004): "El Cristo el Desamparo y fray Lorenzo de San Nicolás. Encuentros y avatares de una devoción", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV.

Díaz Moreno, Félix (2008): *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y Vso de Architectura. Edición anotada*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.

García Gainza, María Concepción (2002): "Sobre el envío del Cristo de Cano a Lecároz", en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

García López, David (2011): "La IX duquesa de Béjar doña Teresa Sarmiento, y el monasterio de franciscanas de la Purísima Concepción de Caballero de Gracia. Las mujeres y la práctica de la pintura en la España del siglo XVII", en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *La clausura femenina en el mundo hispánico: Una fidelidad secular*, tomo II, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Sevilla.

García Luque, Manuel (2013): "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza", en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada.

Gila Medina, Lázaro (2007): *Pedro de Mena, escultor, 1628-1688*, Arco Libros, Madrid.

Gila Medina, Lázaro (2010): "Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas", en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid.

Gila Medina, Lázaro (2013): "Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras", en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada.

Gila Medina, Lázaro (2014): "La escultura granadina de la primera mitad del siglo XVII. Alonso de Mena, bosquejo biográfico y aproximación a sus dos iconografías más frecuentes: el Crucificado y la Inmaculada", en José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Universidad de Granada, Granada.

Gómez-Moreno, María Elena (1958): *Escultura del siglo XVII*, en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte, vol. XVI*, Ed. Plus Ultra, Madrid.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2000): *José de Mora*, Comares, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2002): "Un discípulo de Cano en la Corte: José de Mora, escultor del Rey", en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2010a): "Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas", en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2010b): "Forma y expresión en los inicios del Naturalismo en la escultura granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García", en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2013): *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Atrio, Granada (2ª edición).

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2014a): "*Ut sculptura pictura*. La integración de las artes plásticas en el primer Barroco granadino", en Cruz Cabrera, José

Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Universidad de Granada, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2014b): "Un nuevo Ecce Homo de los hermanos García en las Descalzas Reales de Madrid", en Sánchez-Mesa Martínez, Domingo y López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (eds.): *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Universidad de Granada, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús y Gila Medina, Lázaro (2004): "La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 35.

Martín González, Juan José (1980): *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Martín González, Juan José (1991): *El escultor en Palacio. (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Gredos, Madrid.

Martín González, Juan José (1998): *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Cátedra, Madrid (3ª edición).

Nicolau Castro, Juan (1981): "Una Inmaculada inédita de Pedro de Mena en Toledo", *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, LXV.

Nicolau Castro, Juan (2014): *El Cardenal Aragón y el convento de las Capuchinas de Toledo*, Cuarto Centenario, Toledo.

Orozco Díaz, Emilio (1936a): "Los hermanos García", *Cuadernos de Arte*, I, fasc. 1-2.

Orozco Díaz, Emilio (1936b): "Nuevas obras de los hermanos García", *Cuadernos de Arte*, I, fasc. 1-2.

Orozco Díaz, Emilio (1939-1941): "La escultura en barro", *Cuadernos de Arte*, IV-VI, fasc. 7-12.

Orueta y Duarte, Ricardo de (1914): *Pedro de Mena*, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas del Centro de Estudios Históricos, Madrid

(existe edición facsímil de: Universidad-Colegio de Arquitectos, Málaga, 1988; con prólogo de Domingo Sánchez-Mesa Martín).

Orueta y Duarte, Ricardo de (1927): "Sobre José de Mora", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 7.

Palomino, Antonio (1724): *Museo pictórico y escala óptica*, tercera parte: "El Parnaso Español Pintoresco Laureado", Madrid (citamos por la edición de Nina Ayala Mallory, de: Alianza, Madrid, 1986).

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2013): "El *Cristo crucificado* de la Academia de San Fernando recuperado para Pompeo Leoni", *Ars Magazine*, nº 19.

Romero Torres, José Luis (2002): "Los escultores andaluces y el sueño de la Corte", en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Córdoba, 2001*, Cajasur, Córdoba.

Sagüés Azcona, Pío (1963): *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*, Madrid.

Sánchez Hernández, María Leticia (2014): "La capilla de Guadalupe en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", en Franco Rubio, Gloria y Pérez Samper, Mª Ángeles (eds.): *Herederas de Clío. Mujeres que han impulsado la Historia. Homenaje a Mª Victoria López-Cordón Cortezo*, Mergablum, Sevilla.

Sánchez Rivera, Jesús Ángel (2011): "Una nueva talla de José de Mora en Madrid", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 42.

Sánchez Rivera, Jesús Ángel (2012): "Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario", en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *Advocaciones marianas de Gloria, tomo II*, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Sevilla.

Sánchez-Mesa Martín, Domingo (1969): "La policromía en la escultura de Cano", en VV. AA.: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios, tomo I*, Ministerio de Educación y Ciencia, Granada.

Sánchez-Mesa Martín, Domingo (2002): "La escultura en los retablos de Alonso Cano", en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

Tabar Anitua, Fernando (2007): *Salvatierra-Agurain en la Historia del Arte*, Diputación Foral de Álava, Álava (edición bilingüe, vascuence-español).

Tormo, Elías (1927): *Las iglesias del antiguo Madrid*, 2 fascículos, Imprenta de A. Mazo, Madrid (existen reediciones más recientes de: Instituto de España, Madrid, 1972 y 1979; con prólogo del Marqués de Lozoya y notas de María Elena Gómez-Moreno).

Urrea Fernández, Jesús (1999): "Alonso Cano, escultor: su catálogo", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentaria-Visor, Madrid.

VV. AA. (1970): *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catálogo de la exposición, tomo II*, Ministerio de Educación y Ciencia, Granada.

VV. AA. (1996): *Fons del Museu Frederic Marès/3. Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Época del Renaixement i el Barroc*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.

VV. AA. (2004): *Real Academia de San Fernando, Madrid. Guía del Museo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Fundación Caja Madrid, Madrid.

VV. AA. (2009): *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: Colección*, Ministerio de Cultura, Madrid.

VV. AA. (2013): *Faces*, Coll&Cortés, Madrid.

Wethey, Harold E. (1983): *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza, Madrid.

APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO DEL ARTE TEXTIL EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Carlos Serralvo Galán, ***Universidad de Málaga***

1. INTRODUCCIÓN.

Hubo un tiempo en la historiografía española dedicada al arte, aún lo hay, en el que estudiar determinadas disciplinas artísticas otorgaba preeminencia sobre aquellos que optaban por otras lides investigadoras, de forma que los investigadores que se dedicaban a la Pintura, Escultura o Arquitectura, suponían una élite superior a la de los historiadores que estudiaran platería, vidrieras o cualquier otro tipo de arte suntuario. Conocida es por todo el mundo la decimonónica, anquilosada y reduccionista categorización entre "Artes Mayores" y "Artes Menores", que en consecuencia también suponía una división categórica entre "historiadores mayores" e "historiadores menores" según se ocuparan de unos u otros temas.

Esta cuestión que pudiera parecer innecesaria en estas líneas no lo es, puesto que la presunta dignidad y supremacía de unos temas sobre otros va a provocar, aún en la época en la que nos encontramos, que ciertas disciplinas no se hayan abordado por especialistas de la Historia del Arte y, lo que consideramos peor aún, que no se muestre por ellas ni el más mínimo interés manteniéndose éstos, por tanto, dormidos en un profundo letargo del que no sabe cuándo despertarán.

Nosotros, de entre todos esos temas sumidos en el olvido y desdeñados hasta la presente por historiadores de nuestra ciudad, hemos decidido ocuparnos de las Artes textiles y el bordado, como disciplina autónoma encuadrada, ahora sin términos peyorativos, en el amplio término de las Artes Decorativas.

Reconocemos que el tema en el que nos introducimos es ambicioso, y es por ello que, para iniciar los estudios sobre este particular, hemos optado por escoger un repertorio de textiles concreto sobre el cual diseñar una estrategia investigadora.

El arte textil supone todavía una de las asignaturas pendientes dentro de las investigaciones realizadas en Málaga, puesto que de él poco se conoce a pesar de la importancia y trascendencia que, consideramos, llegó a alcanzar en ciertos periodos

de la historia de la ciudad, cuestión que ha sido obviada por la historiografía en general dejando aún una laguna documental que explique con seriedad la evolución de esta disciplina. En otras palabras, el gran estudio histórico-artístico que trate el Arte textil en Málaga está, aún, por escribir.

Dentro de un campo tan amplio como el que se abre ante nuestros ojos, al decidirnos a trabajar el asunto de los textiles, debíamos necesariamente seleccionar un apartado concreto dentro de éste, el cual determinamos debía ser el ornamento litúrgico. Esta elección responde a la existencia de numerosos ejemplos de piezas concretas repartidos entre diversas parroquias, ermitas e iglesias de la ciudad pudiéndose analizar, por tanto, la evolución y las características formales de las piezas a través de distintas épocas y lugares de importancia dispar. Con todo, decidimos finalmente destinar nuestra primera incursión investigadora a la Catedral de Málaga dada su relevancia, dimensión y entidad que la hacen ser contenedora de ejemplos destacables y de calidad sobresaliente, dentro del contexto de la ciudad y la provincia.

El objetivo de este trabajo es fundamentalmente un amplio estado de la cuestión respecto a la Catedral y los datos que se tienen de ella en relación a las artes textiles. Para ello vamos a tratar los trabajos bibliográficos que han hablado de la Seo malagueña y extraer de ellos las alusiones de las obras textiles. A partir de ello y a modo de muestreo abordaremos diversas fuentes primarias de obligada consulta y diseñaremos una estrategia metodológica para abordar en un futuro el estudio de los textiles en Málaga de una manera meditada y rigurosa.

Comenzaremos por estudiar la presencia de bordadores y artífices en Málaga y los encargos relacionados con la Catedral, analizando así el papel de los distintos obradores dentro de Institución catedralicia y las inversiones que ésta aportaba para dinamizar la economía de los manufactureros locales; seguidamente estableceremos mediante un estudio de caso la importancia de los inventarios de sacristía como fuente esencial para el estudio del patrimonio de la Catedral, continuando posteriormente con las diferentes vías que permitían el engrandecimiento del ajuar catedralicio. Finalmente cerraremos el presente trabajo con las conclusiones y reflexiones emanadas de este trabajo.

Este estudio nace, por tanto, con la vocación de convertirse en una investigación de contexto aplicable a los trabajos futuros que aborden la labor del estudio del textil y del bordado en Málaga, buscando explicar, a modo de muestreo en cada caso, las circunstancias y particularidades que han llevado al ajuar de la Seo malacitana a alcanzar la importancia que hoy tiene.

2. BORDADORES EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA.

La presencia de bordadores en Málaga es una cuestión que ha sido felizmente documentada gracias a la labor investigadora de Andrés Llordén[1]. En efecto, gracias a los miles de documentos que consiguió consultar y transcribir, especialmente del Archivo de Protocolos de la ciudad, surgieron varias publicaciones enfocadas a distintas disciplinas y oficios artísticos desarrollados en esta capital. En el caso de los bordadores malagueños su trabajo de compilación supera el centenar de páginas y de él vamos a extraer las referencias que hagan mención expresa a trabajos destinados al templo.

El período de auge de la disciplina del bordado y su clímax en Málaga se alcanzará en la centuria que comprende desde 1550 a 1650 aproximadamente, por ser los años en los que se documentan las figuras más sobresalientes y afamadas del género en esta ciudad.

En 1565, encontramos presente en la ciudad al bordador Pedro de Lequizamo (o Leguizamo), granadino de nacimiento del cual nos constan numerosos trabajos realizados tanto para la Catedral como para la provincia y archidiócesis de Granada[2]. Su fama debió ser destacable, puesto que mucho trabajó para la Iglesia de Málaga. En febrero del mencionado año, encontramos documentada la súplica que el artista hacía al Cabildo solicitando un desagravio al escaso valor con el que habían tasado unas dalmáticas bordadas de terciopelo carmesí con los collarinos correspondientes. Unos meses más tarde volvía a escribir al capítulo solicitando la tasación de dos dalmáticas bordadas sobre terciopelo azul. También se recoge por testimonio de uno

[1] Llordén, 1968: pp. 25-120; Llordén, 1969: pp. 39-69. De ambos artículos vamos a tomar la gran mayoría de los datos que iremos exponiendo en este epígrafe.

[2] Su etapa granadina se aborda en Eisman, 1989: pp. 68-74. Sorprende, sin embargo, que mencione la autora en su bibliografía el trabajo de Llordén pero no contraste datos, dejando por desconocida información que se publicaba veinte años antes de su estudio.

de sus oficiales en el taller que elaboró *6 tortas de oro matizado para la iglesia mayor de esta ciudad*.

Si bien no hay documentos que avalen la hechura de nuevas piezas para el primer templo de la diócesis, la historiografía viene atribuyendo, con bastante sentido pensamos, a las artes de este bordador y su taller el terno de pontifical del obispo Bernardo Manrique[3], una obra excepcional en la que se hace gala del dominio extraordinario del bordado en oro aplicado en diversas técnicas, entre las que van a destacar el uso de la seda en el llamado matizado[4] o "punto matiz", muy utilizado en los bordados de imaginería[5], conocido actualmente como "punto milanés" y que entraña gran dificultad en su ejecución. Tan sólo un artista experimentado y con dominio absoluto de los complejos procesos aparejados al arte del bordado sería capaz de resolver con tanta maestría las exigencias de tan excepcionales trabajo y cliente.



Fig. 1. *Terno del Obispo Bernardo de Manrique.* Catedral de Málaga. Pedro Lequizamo (atrib), siglo XVI. Foto: Carlos Serralvo Galán (C.S.G.)

El hecho de no encontrar documentos anteriores a 1565 no significa que el bordador no estuviera presente ya en la ciudad previamente a la fecha, al igual que el catálogo de obras que se le atribuyen, a tenor de lo encontrado en los archivos

[3] Vid. Pérez, Romero, 1986: p. 60; Sánchez, 1998: pp. 132-133.
[4] Floriano, 1942: pp. 53-56.
[5] Turmo, 1955: pp 10-12.

consultados, es, a todas luces, insuficiente a las producciones que debió realizar el obrador de Lequizamo. Sin embargo, la estima que en él se tenía por parte de las autoridades eclesiásticas era notable, puesto que en no pocas ocasiones se contó con él como tasador por parte del templo a la hora de valorar nuevas adquisiciones.

En su taller trabajaban algunos aprendices, de entre los cuáles destacaremos a Mateo Sarasa, que siguiendo los intereses endogámicos que tan habituales eran en la época contraerá matrimonio con Beatriz Lequizamo, hija del maestro, convirtiéndose así en yerno y suegro respectivamente.

La Catedral, en estos años, vivió sus momentos más controvertidos y polémicos, pues la llegada del Obispo Luis García de Haro en 1587 -de formación castrense y fuerte personalidad- supuso la paralización automática de las obras de construcción de la Catedral, para adaptar como tal lo que hasta el momento se encontraba edificado, que no era más que la cabecera del templo. Así las cosas, en 1587 se rescindió todo acuerdo laboral con los trabajadores con los que se tenían acordadas las distintas labores constructivas del templo, se quitaron las cimbras tapiándose la obra a la altura del actual coro y se procedió a su consagración el 31 de agosto de 1588 tras una solemne procesión y entre grandes fastos[6].

Ciertamente la paralización de la construcción de la Catedral, con todo lo traumático que ello supuso para la ciudad y especialmente para el Cabildo, va a servir de acicate para la dinamización de su decoración interior y para la dotación de la misma de todas aquellas piezas necesarias para el culto. Es por ello que también se explica el florecimiento de los talleres de bordado dentro de la ciudad, puesto que, inesperadamente, llegaba el momento de proceder a estos encargos una vez librado el obispado de la carga económica de tener que sufragar la construcción del nuevo templo.

Es, en esta época, cuando la Catedral comienza a encomendar sus encargos al ya nombrado Mateo Sarasa, cuyas obras se prodigarán por numerosas poblaciones llegando incluso a la villa de Madrid, y en su entorno más cercano, a ciudades como Vélez-Málaga, Antequera o numerosos conventos y templos de la ciudad de Málaga avalado por la proyección y el prestigio del taller de Lequizamo. La figura de Sarasa

[6] Sauret, 2003: pp 69-89.

nos va presentar numerosos interrogantes por la controvertida personalidad del artista y los enigmáticos documentos que sobre él vamos a manejar. De su valía como bordador no hay duda, y eso se reflejará en los encargos que, con muchísima agudeza y sentido artístico, va a realizarle el Cabildo de forma continuada, hasta llegar al punto de caer en una verdadera obsesión por hacerse con las obras salidas de las agujas del maestro.

Los intereses comerciales del ilustre artista lo llevarían, en 1592, a hacerse con la exclusividad de la venta de sal en la ciudad por un periodo de nueve años, por lo que hasta 1601 tenía el privilegio de vender tan cotizado mineral. Ello le iba a acarrear unas altas rentas que tenía que pagar a la Corona, por legítima de los derechos de explotación costes que en principio asumió por escritura.

Son pocos sus trabajos para la Catedral refrendados documentalmente, pues solo nos constarán dos en vida del artista; el primero será el ejecutado en 1590, cuando el Cabildo le otorgó un pago de 10.268 maravedíes, por haber realizado un frontal de damasco para la capilla de Fray Bernardo Manrique. El último que se recoge en los legajos consultados por Llordén es el realizado en 1599, concretamente el día 9 de enero, en el que se le pagan la nada despreciable cifra de 200.000 maravedíes *por los ornamentos que ha hecho y hace para la catedral.* Tan sólo cinco días después, su mujer se declara viuda.

Beatriz de Lequizamo quedará en este momento en una penosa situación, pues las deudas contraídas por su marido supusieron el embargo de todos los bienes que el matrimonio poseía y la entrada en prisión de la referida viuda, pues tan solo al Cabildo Catedral adeudaba 27.904 maravedíes. Todos los bienes del matrimonio se vendieron en pública almoneda el 8 de mayo de 1600.

La muerte de Sarasa, ciertamente, nos muestra numerosos asuntos sin resolver. Por un lado, el Cabildo debía tener cierta cantidad de obras que se le adeudaban al bordador- por las que tendrían pagos realizados- y no escatimó en esfuerzos para hacerse con ellas, pues por dos veces hubieron de venir bordadores de fuera de Málaga a juzgar el trabajo del maestro. Los primeros bordadores en peritar las piezas del difunto bordador vinieron desde Granada, pero su veredicto no debió ser del agrado de los canónigos, puesto que, apenas cuatro meses después y bajo el

más absoluto secreto, se mandó llamar a un bordador de Córdoba que debía emitir una nueva valoración de los ornamentos bordados.

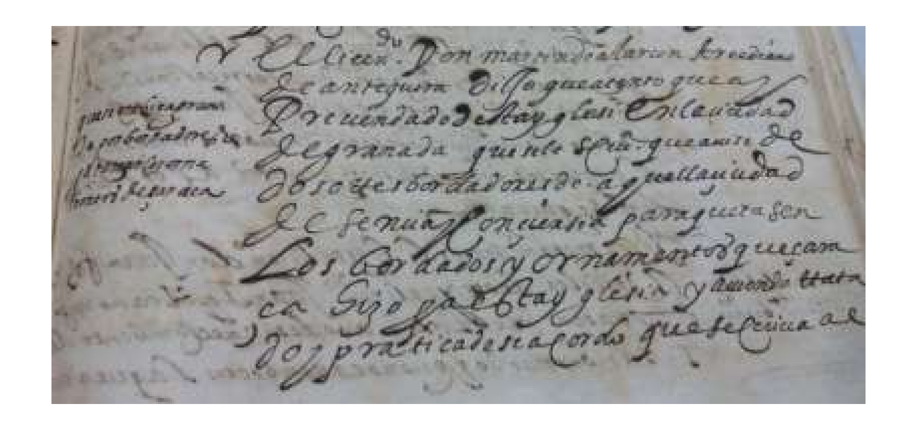


Fig. 2. Extracto de acta de cabildo dónde se indica que vengan los tasadores de Granada a valorar la obra de Sarasa. Foto: (C.S.G.)

La opinión del cordobés debió gustar más al Cabildo, puesto que mandan *que se paguen los bordados que Mateo sarasa había hecho, conforme a la retasa que está hecha por el segundo tasador que para ello vino de Córdoba.* No sabemos quiénes eran los comisionados de Córdoba y Granada que valoraron los ornamentos, ni tampoco la cifra que por ellos se pagó, pero no deja de ser significativa una referencia documental por la que se ordena que se paguen los *treinta y tantos mil maravedís que se han gastado en los apreciadores que han venido de fuera para tasar los ornamentos de esta iglesia y los de Antequera, se repartan entre ambas dos iglesias.* Seguidamente, en la misma sesión, se recoge una sentencia tan tajante como sorprendente: *que en Málaga no se hagan ningunos ornamentos para esta iglesia sino que se compren de fuera porque costaren mas baratos*[7].

¿Qué cuestiones habrían de subyacer en la relación de Mateo Sarasa con la Catedral para establecer una censura –de hecho un auténtico boicot- de tal calibre a los talleres de la ciudad? Esta cuestión seguirá sin resolver por nuestra parte, pues bien es cierto que varios años después de la muerte del bordador, el interés por las piezas realizadas por el yerno de Pedro de Lequizamo será patente y manifiesto, puesto que en las actas de Cabildo de abril de 1615 se debatía la compra de

[7]Archivo de la Catedral de Málaga (A.C.M.), Actas Capitulares, leg. 1028, pza. 2, lib. 15 (1598-1600), fol. 230 v., Cabildo de 22-febrero-1600.

ornamentos realizados por el bordador que aún quedaban custodiados en la ciudad. Si tenemos en cuenta la deuda que con la Seo se había dejado contraída y que mencionábamos anteriormente, puede que dicho interés lo provocara el hecho de querer saldar las deudas por medio de ornamentos ya realizados, aunque Llordén recoge un acuerdo por el que se trataba, en 1606, de ajustar la cuenta entregando un frontal de altar bordado que, por mandamiento del Arcediano de Vélez, estaba embargado en la sacristía de la Catedral. Esta escritura de 1606 es un documento interesante en el que se detallan algunos trabajos entregados *post mortem* a la Catedral de la Encarnación y del que se infieren además la dotes de Beatriz de Lequizamo para bordar, pues referencia el agustino que ella terminó ciertas obras tras la muerte del esposo, nada descabellado si tenemos en cuenta que se crió en el ambiente del taller de su padre y continuó conviviendo con el oficio dada la profesión de su marido.

Es por tanto este bordador, difunto en los epígonos del siglo XVI, el que va a capitalizar el interés de Cabildo hasta bien entrada la centuria siguiente como bien se ha expuesto y se expondrá, cuya malograda vida hubo de pagar su mujer con pena de prisión. Debió dejar ornamentos y piezas bordadas que, o bien se repartieron entre colegas del gremio, o bien se adquirieron de lo que dejó tras su muerte en la mencionada almoneda de 1600. Sea como fuere, los ecos de Sarasa seguirán resonando en los años siguientes y centrando el interés del Cabildo Catedralicio malacitano.

No deja de ser curioso que sea, una vez fallecido Mateo Sarasa, cuando se documente el que será otro afamado bordador malagueño, Pedro Aguilar, que trabaja para la Catedral, siendo abril de 1599 la primera fecha en la que se registra de forma escrita. Sabemos que, durante varios años, compró hojas de morera para alimentar gusanos de seda, por lo que, o bien conocía los entresijos de la labor de sedero, o bien comercializaba con la fibra de la seda. También se puede deducir que acostumbraba a comercializar con esclavos, pues son varios los documentos en los que aparecen transacciones de compraventa de personas tratadas como vulgar mercancía.

Como bordador trabajó para Antequera, Archidona, Teba o Comares, y para la Catedral, en 1614 se recoge que *entregase al señor Arcediano de Vélez el frontal que tiene*

comenzado por Sarasa como lo recibió y tiene declarado pues a él no se lo encargó el Sr. Obispo. Presumiblemente, y dentro de los ornamentos que Sarasa dejó a la Catedral, quedaran algunos por terminar y el cabildo intentaría culminarlos por medio de la intervención de otros artistas. Más curioso es aún que en el Cabildo de 1614 se nombrara a un comisionado para negociar con los bordadores *para que le entregasen la capa que tiene en su poder Pedro de Aguilar, hecha por Sarasa.* Una vez más, el interés que las obras del difunto despertaban en el gobierno catedralicio era, cuanto menos, obsesivo.

Pero es, sin duda, la información más relevante de todas las que nos aporta este bordador la que se trata en 1614 tras recibir la curia una notificación desde la vecina ciudad de Granada para que se absuelva a Pedro Aguilar de las censuras. ¿Seguía entonces vigente aquella sentencia acordada en 1600 por la que se concluía no hacer ornamentos en Málaga? No lo sabemos, pero es evidente que una revisión profunda de las actas de capítulo y de ciertos protocolos notariales coetáneos se hace, más que necesaria, obligatoria para entender la posición beligerante de los canónigos capitulares con los bordadores malagueños.

En Cabildo de 9 de diciembre de 1614, se manda concertar una entrevista con Pedro Aguilar para resolver el pleito motivado por el frontal que había hecho Sarasa. En esta misma sesión se valoró comprar a la religiosa del convento de San Bernardo Melchora Durán, al parecer excelente bordadora, una capa con su capillo correspondiente junto con unas frontaleras, que una vez vistos por los capitulares designados para ello, concluyeron adquirir, puesto que de ella consiguieron que rebajara una octava parte del valor de lo tasado y ello beneficiaba evidentemente a las arcas -que nunca andaban lo suficientemente boyantes-, de la Fábrica Mayor. Esto indica la presencia, no siempre con la visibilidad deseada, del trabajo de la mujer dentro de los obradores de bordado, que en los casos monacales llegaban a acaparar la responsabilidad total del trabajo del taller[8].

[8] Un correcto marco general de esta cuestión desde la perspectiva de género lo traza Ágreda, 2000: pp. 293-312. En Málaga están los ejemplos de concretos de mujeres que regentaron sus propios talleres, caso de Teresa de la Linde, que destacó por la excepcional ejecución de la túnica del Cristo de la Puente del Cedrón, Vid. Llordén, Souvirón 1969: pp. 435-437, o las bordadoras de Antequera Antonia Palomo o Josefa Medina, activas entre finales del siglo XVIII y los inicios del s. XIX. Vid. Romero, 2012: pp. 99-101.

En 1616, y a consecuencia de una herida que el bordador Francisco Sánchez le provocó en casa del también bordador Francisco Tablares, redacta testamento en el que indica los trabajos pendientes de cobro y aquellos que aún él mismo debe financiar y terminar de pagar. Fallece en 1620 dejando a viuda e hijo, al cual hábilmente emparenta su madre con la hija del bordador Pedro de Benavides, consiguiendo así de su consuegro la promesa de terminar los trabajos pendientes que dejó su marido difunto, pudiendo cobrar lo que por ellos de adeudaba la fábrica catedralicia.

Pedro de Benavides es el siguiente artista del bordado del cual documentamos trabajos dedicados al ornato del templo catedralicio. Nuevamente, vuelve a fecharse en el año 1599 el primer dato que de este artista conocemos, en un acuerdo matrimonial con una vecina de Málaga. La única nota que asegura un trabajo para el principal templo malagueño data de 1632, en la cual se expone la libranza de 220 ducados que se libran por los frontales morados que había hecho para la Catedral, que se pagaron por un préstamo que las fábricas menores hicieron a la fábrica mayor.

Uno de los discípulos de Benavides, Francisco de Tablares, también se erigirá como destacable maestro del arte de bordar, y sus servicios serían requeridos por la Catedral malagueña. Entró a formarse con Benavides en 1605, y en 1610 ya nos consta como él admitía aprendices en su obrador. En 1614, se debió asociar con Francisco de Guzmán, también del gremio, trabajando ambos de forma mancomunada hasta 1617, cuando firman su acuerdo laboral trabajando, desde entonces, cada uno por su propia cuenta. En 1623, recibe el encargo de la Catedral para terminar un terno carmesí que ya tenía empezado y que nuevamente se acuerda que lo pagaran las Fábricas Menores por encontrarse las Mayores sin fondo alguno. Para la Catedral tasó la manga rica de la cruz conjuntamente con Pedro Benavides, en 1627, pieza que finalmente se destinaría a la Iglesia de los Santos Mártires. Ese mismo año, se le indica al bordador por parte del fabriquero mayor que continúe con el aderezo del terno blanco que tiene empezado cuya tela de base era el terciopelo blanco. No sabemos si este terno es aquel que se entregó al Cabildo en abril de 1630, y que dictaminó el Cabildo que se le devolviera al bordador, a cambio de que hiciese un terno de damasco carmesí forrado de tafetán.

Nuevamente se produce un decreto, en abril de 1630, por el cual se manda que se paren de forma inmediata los trabajos de bordado que se están realizando, por Tablares y los demás bordadores, para la Catedral de Málaga, y que se lleven aquellas piezas que se tengan terminadas al Cabildo en el plazo de tres días, pues pasado ese tiempo no se aceptará ninguna aun estando encargada.

En noviembre de ese mismo año se registra una partida importante, de 11.291 reales que se destinaban a pagar los ornamentos del maestro Tablares. No obstante, se mandó que se tasaran de nuevo y se acometiera el pago en virtud de la segunda valoración, y si ésta no se llevaba a cabo, que no se le pagara.

Melchor de Molina realizó para la Seo malagueña en la década de 1660 diversos trabajos para completar el patrimonio del templo. De este modo, se le hacen distintos pagos por trabajos acometidos aunque nos llamará la atención aquellos que se pagan por el estandarte o guion que el cabildo hizo para las fiestas de la Concepción, que bordó este artista sobre tela facilitada por Pedro Carlos, y cuyos aderezos de cordonería realizó Francisco González de Noriega en el año de 1662.



Fig. 3. Estandarte de la Inmaculada. Catedral de Málaga. Fernando Ortiz (traza). Domingo Navarro (¿bordado?) Foto: (C.S.G.) pasamanería, siglo XVIII. Foto: (C.S.G.)

El pasamanero, cordonero y botonero Domingo Navarro, seguramente conocería las intrincadas técnicas del arte de bordar, pues vende al cabildo dos ternos completos tasados en más de mil reales, por lo que extraña que fueran simples prendas de tela confeccionada, sin ningún tipo de ornamentación aúrea. En 1769 se

le pagan libranzas varias a cuenta de los cordones y borlas del nuevo estandarte de la Purísima concepción, obra que siempre se ha apuntado que es la conservada en el Tesoro de la Catedral de Málaga, cuyo diseño ejecutó el excepcional escultor malagueño Fernando Ortiz[9].

Otros artistas, como Bartolomé de Frías, José Cisterna, el maestro Sánchez, Bartolomé Mellado, José Parody, José Agea o Julián de la Vega completan la nómina de nombres que Llordén recoge como creadores que trabajaron para el templo catedralicio.

No se puede olvidar, habida cuenta de la multitud de obras que consiguieron colocar en la Catedral de Málaga, el papel que ciertos obradores de tejido desempeñaron en la conformación del repertorio de ornamentos litúrgicos. Nos referimos a dos casos concretos: el obrador de Miguel Molero[10] (cuyas obras firmaba), radicado en Toledo y la Casa valenciana Garin[11], especializada en espolines. A pesar de no ser baratos, las obras realizadas por estos telares en vistosos brocados de calidad, hicieron que fabriqueros, Cabildos y donantes vieran en ellas un modo digno de enriquecer los ajuares y paliar las necesidades que la Sacristía demandaba, utilizando incluso telas de estas fábricas para recomponer durante mil ochocientos ornamentos deteriorados del siglo XVI, por lo que son artesanos a tener muy en cuenta desde el primer instante de este estudio.



Fig. 4. Firma de Miguel Molero bajo la capa del terno rojo de espolín. Foto: (C.S.G.)

[9] Sánchez, 2011: p. 102.
[10] Aguilar, 2011: pp. 609-615.
[11] Vicente, 1997.

3. *TIRANDO DEL HILO*: EL INVENTARIO DE SACRISTÍA COMO FUENTE DOCUMENTAL.

Los inventarios de sacristía, fundamentales en cualquier estudio dedicado al patrimonio eclesiástico, de la Catedral de Málaga afortunadamente se han conservado en su mayoría, gracias a lo cual hemos podido rastrear a través de ellos la colección que poseía el templo con el paso de los siglos. Este documento es una relación justificada de todos los bienes que quedaban bajo custodia del Tesorero, qe delegaba a su vez en los sacristanes mayores. Normalmente, este inventario responde a un modelo que se repite, una y otra vez, en la forma de enumerar las tipologías de elementos de los cuales dispone, así como reiterando el modo en el que se menciona cada una de las piezas conservadas en la Sacristía. Cómo decimos, estos documentos son capitales para poder reconstruir el nivel de riqueza que la Catedral llegó a poseer e intentar documentar las piezas conservadas y valorar aquellas que se han perdido[12] que, por desgracia, no son pocas.

Los inventarios malagueños son varios y de dispar importancia, entre los que vamos a destacar el de 1785-1850[13]; los del siglo XIX de 1859[14], 1882[15] y 1895[16] para terminar con aquellos del siglo XX a los que hemos tenido acceso: 1913[17] y 1931[18]. Los inventarios eran los documentos que el tesorero entregaba a los sacristanes cuando tomaban posesión de su cargo como responsables, en este caso, de la Sacristía Mayor. No sólo se van a circunscribir los bienes a los cuáles tiene que atender el sacristán mayor a aquellos que se custodian en la sacristía, sino que también será el encargado de vigilar y mantener otros tantos diseminados por diferentes estancias de la Catedral, como aquellas dotaciones de la Capilla de la Encarnación, los de la capilla de la Virgen de los Reyes o aquellos conservados en la Capilla de Santa Bárbara, entre otros muchos.

---

[12] Así lo ha hecho con acierto Andueza, 2006: pp. 151-165.

[13] A.C.M. *Copia del inventario que fue hecho de los bienes contenidos en la Sacristía Mayor de esta Sta. Igla. Catedral que fue hecho en 12 de mayo de 1785.* Leg. 296, pza. 4 s/f.

[14] A.C.M. *Inventario de las Ropas, Alhajas y demás efectos propios de esta Santa Iglesia Catedral,* 1859, Leg. 882, pza.1. s/f.

[15] A.C.M. *Inventario de las alhajas, ropas y demás efectos propios de esta Iglesia Catedral en su sacristía Mayor*. *Años: 1843- 1882*, Leg. 296, pza. 1 s/f.

[16] A.C.M. *Inventario de la sacristía Mayor año de 1895,* Leg. 296, pza. 7. s/f

[17] A.C.M. *Inventario 1913.* Leg.296, pza. 8, 43 fols.

[18] A.C.M. *Inventario de 1913*. Leg. 296, pza. 9 s/f

La organización de ciertos apartados, como por ejemplo los ornamentos textiles, seguirá siempre invariable (ternos completos de un color y posteriormente casullas y capas sueltas del mismo tiempo litúrgico) dentro del inventario, en los casos en los que la importancia de estas piezas se reconoce explícitamente por parte del sacristán. Un apartado interesante es el de "varias cosas," cuya denominación siempre aparece de éste modo en todos los documentos conservados, y que recoge diferentes elementos que en algunos casos, sorprendentemente, por su importancia cuentan con entidad propia como para tener su "gaveta" terminológica dentro del inventario. Así sucede con el estandarte concepcionista del Cabildo que se engloba al mismo nivel que, por ejemplo, una almohada de terciopelo que se utilizaba en los túmulos funerarios o un frontal de raso blanco. Esta suerte de cajón de sastre recoge elementos variados que, dada su escasa descripción, nos sería muy difícil de reconocer en caso de que alguno se hubiera conservado hoy día, excepto salvedades como la ya citada insignia concepcionista.

Bien es cierto que es, precisamente, gracias a los inventarios por lo que podemos reconstruir el patrimonio que una vez tuvo la Iglesia Mayor de Málaga, aunque no lo es menos que lo escueto de las referencias recogidas en ellos nos indican pocas vías por las que seguir indagando para esclarecer la realidad histórica de lo que debieron albergar las cajoneras de la sacristía malagueña.

Es tan sólo aquel inventario de 1931 el que se concibe con una visión más catalográfica al mencionar en todas las ocasiones que le es posible los autores conocidos de piezas concretas. Así sucede con la referencia número 178 que recoge la capilla de la Encarnación y en la cual se especifica su promotor (Obispo Molina Lario), su diseñador (Ventura Rodríguez) sus autores (Antonio Ramos y José Martín de Aldehuela) así como la procedencia del material de las columnas (cantera de Mijas). La esperanza que pudiéramos albergar por encontrar referencias sobre datos que afectaran a las lides que a este estudio interesan, se disipan pocos registros después ya que la cuestión se resuelve fácilmente al llegar al punto número 183 de la relación, dónde se expone que hay *en ropas varios ternos de cierta antigüedad cuyo mérito se desconoce. Otros varios objetos que no parece* (sic.) *de valor suficiente para figurar en este índice*[19].

[19] A.C.M. *Inventario de 1931.*

Antes que nada y puesto que la distinción que hemos elegido para calibrar la evolución del ornamento ha sido, al igual que se expone en el inventario, la división cromática del ajuar textil, vemos necesario hacer una pequeña recapitulación del significado de los colores en las vestimentas sagradas y sus usos principales en el contexto de la liturgia cristiana postridentina.

Si bien el asunto de los colores[20] en la celebración litúrgica se unificó con la reforma piana, no es menos cierto que lo que el Pontífice dispuso no fue más que la oficialización de los colores que ya Inocencio III reconocía como propios para predicar la doctrina cristiana, añadiendo además la posibilidad de usar el color rosa en ciertos cultos. Los cinco colores oficiales serán pues: el blanco, el rojo, el verde, el morado y el negro, pudiéndose sustituir los tres primeros, en el caso que así se estimase conveniente, por el dorado[21].

El blanco, como color de la pureza y suma de los tres colores primarios, se utiliza como una representación de lo festivo y atemporal, por lo que se usa en las solemnidades no pasionistas que la Iglesia celebre, así como en aquellas festividades relacionadas con el culto eucarístico (Trinidad, Dulce Nombre de Jesús, festividad de Todos los Santos…).

El rojo, referenciado en los inventarios como "encarnado" o "carmesí", es el color que representa al Espíritu Santo pero también a la sangre de Cristo. Se asigna su uso a aquellas fiestas que en las que se rememoren los padecimientos de Cristo o bien el amor ardiente del Espíritu (Domingo de Ramos, Viernes Santo, Exaltación de la Cruz, Corpus Christi…).

El verde es un color utilizado para el denominado "tiempo ordinario", que es aquel que discurre desde la Epifanía hasta el Miércoles de Ceniza. Su nombre viene dado por ser un tiempo en el que no se conmemora ninguna fiesta relativa a la Pasión de Cristo y, por ello, y ser un periodo de calma, se le asigna este tono cromático.

El morado es el color que se reserva para aquellas fiestas en las que el fiel se prepara para recibir a Cristo, entendiéndose también como símbolo de la humildad y la penitencia. Su uso se recomienda en el tiempo de Adviento y en Cuaresma,

[20] Portal, 1989.
[21] Riguetti, 1955: pp. 562.

aunque habitualmente se ha aceptado para sustituir al color negro en las honras fúnebres.

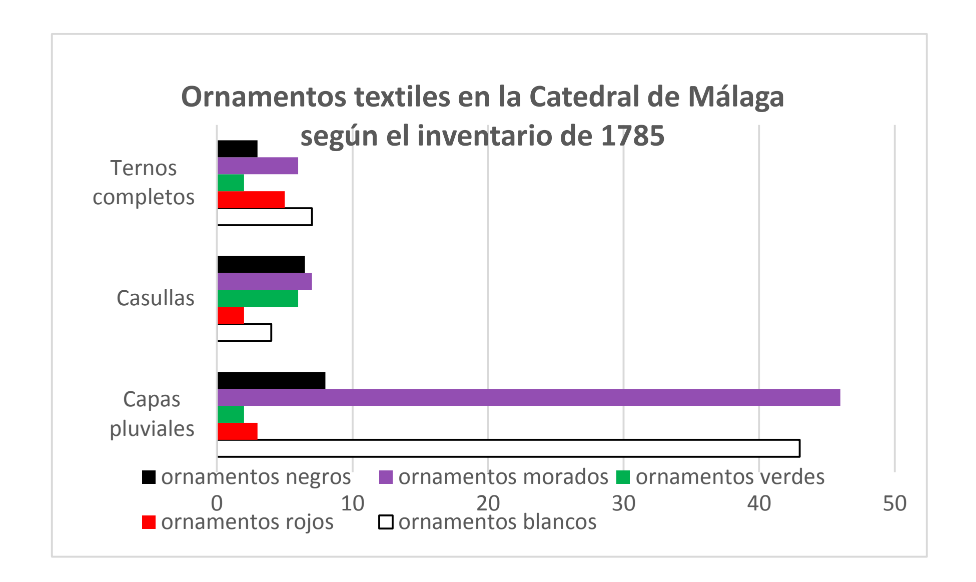
El negro es el color del luto e históricamente es el color de los ternos con los que se han celebrado las exequias y ceremonias luctuosas. El negro es la negación del color y, por tanto, lleva implícita la ausencia de tonos que expresen una animosidad concreta, y como sucede con los casos anteriores, el no-color significa la no-vida.

El rosa está permitido usarlo excepcionalmente en los domingos *Gaudete* (III de Adviento) y *Laetare* (IV de Cuaresma) pues son días en los que se anuncian acontecimientos importantes y gozosos de la vida de Cristo: el Nacimiento y la entrada en Jerusalén. Estos días de espera, tendrán en el color rosáceo su vivificación como símbolo de aquello que próximamente acontecerá para alegría del devoto y fiel[22].

Hay un último color que no podemos dejar pasar por ser privativo de la Iglesia de España, como sucede con los ornamentos azules y celestes. En efecto, en 1864 la Santa Sede emitió un privilegio por el cual en la festividad y octava de la Inmaculada Concepción, los sacerdotes españoles podrían celebrar con vestimentas del cromatismo propiamente inmaculista[23].

La Basílica de la Encarnación, como no podía ser de otra forma, reúne una buena colección de piezas en la que todos estos colores estarán presentes de alguna u otra forma. Es cierto que en los inventarios no siempre se acierta a la hora de distribuir los ternos por sus colores exactos- hay un terno rosáceo que siempre ha estado englobado en los carmesíes o rojos- pero no es menos cierto que su estudio detallado nos permitirá dilucidar lo que hubo en las épocas de esplendor de la Sacristía malagueña y las piezas litúrgicas más abundantes, en contraposición a aquellas cuya conservación sea, tan solo, testimonial.

[22] Una síntesis desde un enfoque teológico sobre los colores litúrgicos es la realizada por De la Campa, 2002: pp.34-38.
[23] Riguetti, 1955: 526.



El presente gráfico es una extrapolación estadística de todos aquellos datos recogidos del inventario de Sacristía que nos ha llegado, datado a finales del siglo XVIII.

Como podemos comprobar, al poner en común los ornamentos según su tipología se detenta, a simple vista, cómo existen diferencias considerables entre algunas piezas según su color y función, cuestión que ilustra perfectamente el apartado de capas pluviales. En efecto, tanto el color blanco como el morado desbancarán de forma descarada al resto de colores en lo que a este ornamento se refiere, pues la importancia de estos tonos en la liturgia y las procesiones exigirán a la Sacristía un número importante de pluviales para abastecer al Cabildo y a todo el personal que participaba de ellas en la comitiva episcopal.

Aunque, evidentemente, no se muestra aquí la calidad de las piezas que componen cada uno de los apartados que estudiamos- puesto que no todos los colores, a pesar de componer la misma tipología, exigían de idénticos "lujos" en su presentación- bien es cierto que podemos rastrear cómo la Sacristía catedralicia, ya desde este primer documento, se nos muestra bien cubierta en cuanto a las necesidades de ropas sagradas para las que abastecer el culto. En el primero de los supuestos, la suntuosidad que debieron tener los mencionados ornamentos se expone con especial hincapié al describirlos como *terno de tisú campo de plata con flores grandes, jarros y Niños de oro y sedas de colores sobre fondo seda color de porcelana*[24]…

[24] A.C.M. *Inventario de 1785.* Registro número 152.

Todos los ternos blancos aparecen decorados con elementos florales y antropomórficos sobre lujosas telas como el tisú, la seda o el damasco, aunque no se especifica si se encuentran bordados o, por el contrario, se trata de telas estampadas como los brocados o los espolines, que tanto se prodigarán en los documentos posteriores. En los siguientes inventarios, tanto en los ternos blancos como en los rojos, se distinguirá entre ternos "de primera clase" (reservados a fiestas solemnes y celebraciones de Pontifical) y aquellos "de segunda clase", destinados a fiestas secundarias y a servir en el Ordinario de la misa.

Los ternos rojos, por dedicarse a las fiestas pasionistas, también son muy abundantes en el guardarropa catedralicio, y los ejemplos que se refieren dan buena cuenta de su importancia al recogerse en total cinco ternos completos, de los cuáles uno estaba realizado en el recurrente color dorado, y que podía usarse en lugar de los colores propios de las celebraciones de difuntos. Este terno estaba realizado, al igual que el blanco mencionado, *en tisú de oro fondo carmesí con flores, jarros y niños de seda de colores y plata, conpuesto de capa con corchetas de plata, paño de pulpito, casulla, dos dalmaticas, con sus collares, atrilera, paño de hombros, bolsa y paño de calix, estolas correspondientes; todo guarnecido con galon de oro excepto el paño de onbrosqº solo tiene fluecos en en los extremos; forrado con tafetancarmesi*[25].

Ello nos hace pensar que, o bien se trataba de una remesa encargada en varios colores a un mismo obrador, o que a partir de un terno que se conservara en la Catedral se recompusieran nuevos ornamentos para suplir la carencia de aquellos faltantes cuya necesidad acuciara.

Los ternos verdes, ciertamente, nunca fueron de especial relevancia dentro del ajuar catedralicio según se infiere de los documentos que manejamos, ya que aparecen siempre de forma casi testimonial, aunque bien es cierto que su presencia aumentará en las piezas individuales, casullas y capas, como contrapunto a la escasa necesidad que de ternos completos tenía la Seo, que se reducían tan solo a dos, siendo uno de tela con flores tejidas en plata y otro de tela de lama de plata, indicándose que este último está *todo demediado y guarnecido con galon de oro viejo*[26].

[25] *Íbidem,* Registro número 164.
[26] *Íbid.,* Registro número 175.

Los ternos morados en este inventario, no así en los siguientes, son los más abundantes en comparación a los demás y van a destacar por la calidad de su ejecución en algunos casos, pues se refieren al menos dos ternos bordados de imaginería: *un terno de tisú de plata con el fondo de seda morada*[27] […]*con cenefas bordadas de imagineria de oro y sedas* y *otro terno muy viejo y roto de damasco morado compuesto de capa de terciopelo bordado azul Ausquro bordado el campo de Lurses de oro y la capilla y cenefa de imagineria con corchetas de plata, casulla, dos dalmáticas y collares de Damasco con cenefas de lo mismo bordado todo con retorchas anchas de oro y forrado en olandilla morada*[28].

Nos interesará, sobre todo, la última referencia porque probablemente se trate del terno que actualmente se ha identificado como el del cardenal-obispo Cesare Riario por presentar la casulla el escudo de armas de éste. Nos consta que este terno ha sido pasado a una nueva tela de soporte, como así lo ha referido Juan Antonio Sánchez López[29], al observar cómo las piezas que, en principio, son de técnica de ejecución directa han sido recortadas y transportadas a una nueva tela de base, procediendo el trabajo como si de un bordado en aplicación se tratase[30]. Esta referencia motivaría dicho pasado, puesto que al encontrarse en mal estado el soporte y no poderse utilizar por la fragilidad derivada de ello, se optó por la vía pragmática –como solía hacerse habitualmente- y buscar un nuevo tejido con el que "reconfeccionar" nuevamente la pieza y, a partir de la solidez estructural conseguida por la intervención, recuperar un conjunto tan excelente como lo es el del obispo Riario. El pasado o cambio de soporte puede observarse además por el descuido del bordador o bordadora que ejecutó el encargo, puesto que en uno de los manípulos invirtió el diseño original, al cual responden el resto de piezas.

Los ornamentos negros de este período se componen de tres ternos que se utilizaban solamente en los días de luto riguroso y para las celebraciones mortuorias para los que se tenía además reservadas piezas concretas como *una media casulla de damasco nueva que sirbe de sobre casulla pª los difuntos*[31].

Podríamos seguir diseccionando la información de los inventarios catedralicios para analizar los interesantes datos que ellos nos aportan, pero la

[27] *Íbid.,* Registro número 178.
[28] *Íbid.,* Registro número 179.
[29] Sánchez, 2001: pp. 384-385.
[30] Turmo, 1955: pp. 16.
[31] A.C.M. Inventario de 1795. Registro número 195.

cuestión desbordaría los objetivos de este trabajo. Ciertamente, a tenor de ellos, queda mucho por comentar como la incorporación en el siglo XX del terno celeste de la Inmaculada (aparece por primera vez en el inventario de 1913) o los aprovechamientos que se hacen a partir de los ornamentos más deteriorados, como revela la nota marginal del inventario de 1895 en la que se dice que *quedan dos* [capas pluviales moradas] *porque las otras dos han servido para recomponer* o que las seis capas blancas *se rebajan cuatro para componer en casullas y quedan dos solamente*[32].

Hemos querido con este muestreo valorar las posibilidades que los documentos de la colección archivística de Málaga nos ofrecen en lo tocante a los inventarios y que, ciertamente, es amplia e interesante. Todo ello nos va a mostrar cómo la Catedral constantemente invertía en adecentar y cuidar el patrimonio del cual disponía, ampliándolo de forma considerable conforme pasaban los años. El análisis de estos documentos dan para un largo estudio que, si se coteja con sus correspondientes actas de cabildo, puede arrojar una información más que copiosa e reveladora que nos sirva para conocer ciertos pormenores que, por ahora ignoramos, sobre la Sacristía Mayor y sus componentes patrimoniales de indumentaria, por lo que, para futuros estudios de textiles, ya tenemos un punto de partida desde el que poder "tirar del hilo".

4. LA CONFORMACIÓN DEL AJUAR CATEDRALICIO: VÍAS PARA EL ENGRANDECIMIENTO DEL PATRIMONIO TEXTIL.

Si como bien se ha comentado la Sacristía necesitaba de fuertes inversiones por parte de la Fábrica Mayor para mantener los ornamentos y proveer sus cajoneras de aquellas piezas faltantes, los esfuerzos que ésta podía o no realizar a la causa dependerían, con mucho, del estado de salud de las rentas y fondos con los que su Obrero Mayor o Mayordomo de la Fábrica catedralicia contara y de la decisión de éste por administrarlos para engrandecer los conjuntos textiles de la seo malagueña. Pasaba por tanto por él la autorización de los gastos que la Catedral efectuaba. Deteniéndonos en sus responsabilidades se nos dice lo siguiente:

32 A.C.M. Inventario de 1895. Registro número 19.

> *"Hay dos mayordomos y ambos son de nombramiento del prelado. El uno está obligado a cobrar todas las rentas que le pertenecen, de censos y posessiones. Este tal mayordomo gasta la renta por orden del prelado, por libranças suyas o del otro mayordomo, o, obrero mayor y ha de dar cuenta cada año por navidad al prelado con assistencia de dos capitulares que cada año fueren contadores del cabildo* [...] [el] *obrero mayor representa al prelado la falta que hubiere en las sacristías de ornamentos, ropa blanca, y otras cosas pertenecientes a la Iglesia y al culto divino y tiene cuydado que se hagan, si hubiere necesidad que se reparen y aderecen lo ordena"*[33].

Las pingües rentas que se conseguían por medio de las posesiones de la Iglesia de Málaga, así como de los privilegios económicos de los que gozaba para engrosar sus cuentas económicas, se administraban por medio de autorizaciones del Obispo que, por medio de libranzas o autorización de pagos, capacitaba al obrero mayor o mayordomo de fábrica para efectuar pagos de partidas concretas que, después, bajo el examen de los libros de cuentas por parte de dos canónigos que hacían las veces de veedores, debían justificar a final de cada año. Es curioso cómo para los ornamentos se presenta una suerte de memorial o informe –no conocemos ninguno conservado- en los que se enumeran las piezas que se necesitan para abastecer de ornamentos las Sacristías eclesiásticas para proceder a su adquisición si fuera urgente y, además, los procesos de conservación, adaptación (las recomposiciones ya mencionadas) junto con las compras que se hicieran necesaria en lo tocante a ropa blanca (albas, amitos, roquetes…). Conservamos varios ejemplos de los gastos que la Fábrica hacía en materia de ornamentos que como podremos comprobar son de la más variada envergadura:

> *"Item se compusieron 18 capas blancas, 12 rosadas, dos sobremesas; y el pabellón de la camilla de los difuntos qºde seda, hilo y jornales tubo de costo 91 rr14 mrv"*[34].

De esta cita vemos como se iba proveyendo a la Catedral no solo de aquellas piezas caras y efectistas que se utilizaban en los pontificales episcopales, sino que además sería tónica habitual realizar pequeños pagos para aquellas piezas del culto y el servicio ordinario de la misa que más se necesitaran, caso de la camilla para oficiar de cuerpo presente. Aquellas dignidades menores de la Catedral, que en ella prestaban sus servicios, también necesitaban inversiones constantes para aparecer en

[33] A.C.M. *Libro de ceremonias y costumbres...*, fols. 185-186.
[34] A.C.M. Leg. 882, pza. 4a, fol. 1v.

perfecto estado de revista y engrandecer el culto diario con sus acciones, por lo que también se les destina material específico para ellos:

> *"En 31 de enero de 1779 se dieron a la sacristia mayor y a su sacristán D. Juan de Acosta seis capas de damasco blanco nuevo pª los s^es caperos, forradas las cinco de terciopelo con doblete viejo y nuevo; y la otra con nuevo y galoneadas de oro fino viejo que han tenido de toda costa 744 rr.con 15 mrv[35]".*

> *"En 22 de julio se entregaron a dha.sacristia ocho alvas y ocho roquetes de bram^te floreado nuevo todo pª colegiales"[36].*

Como podemos comprobar la fábrica asumía todos los gastos derivados pero sin más lujos que aquellos que se necesitaban para cumplir de forma digna la función para la que se encargaban. En el apartado de textiles era frecuente que la Catedral aportara los materiales para que sastres o bordadores confeccionaran las prendas requeridas.

Aunque entraba dentro de sus obligaciones y a ella correspondía, indefectiblemente, la labor de engrandecer el ajuar catedralicio, habrá que tener en cuenta otra serie de factores que, a la postre, redundarán en una añadidura de nuevas piezas litúrgicas a los ajuares de las catedrales. Son factores que a la hora de hacer inventario o catalogar el patrimonio concreto de una Iglesia Mayor, habrá que tener muy en cuenta toda vez que su contribución puede suponer un incremento notable de los bienes de la institución.

El primero de estos factores sería la tradicional donación, bien de un fiel concreto, de un canónigo, de una alta dignidad… Las donaciones pueden hacerse por testamento o bien de *motu proprio* ofreciendo a la Catedral la pieza que se desee que ésta, en su papel de receptora decidirá qué hacer con ella: si aceptarla o no.

Recurriendo nuevamente a los inventarios de la catedral malagueña encontraremos datos interesantes por los que valorar aquellas donaciones con las que el tesorero catedralicio pudo aumentar el patrimonio de la sacristanía, que eran de los más variados tipos y, así, podemos encontrar cálices, patenas, candeleros, vinajeras…En el apartado de textiles encontramos cómo Juan Nepomuceno López Arjona donó un terno de pontifical blanco realizado en tela de espolín[37]; el canónigo

---

[35] *Íbidem,* fol.2 v.
[36] *Ídem.*
[37] A.C.M. *Inventario de 1913…*, Registro número 183.

José González[38] hizo lo propio con seis casullas blancas del mismo material galoneadas, que compró a la fábrica de Valencia[39] (probablemente a la casa Garín); una casulla, también blanca, bordada fue la ofrenda personal del que fuera canónigo del templo, Mariano Martín[40]...

La Catedral también recibía donaciones con exigencias curiosas, como aquella realizada por Gregorio Naranjo Barea que dejaba en usufructo al prelado Juan Muñoz Herrera dos casullas de espolín y, a la muerte del obispo, debían pasar éstas al ajuar catedralicio[41].

Más allá de estos ejemplos, encontramos numerosas piezas que se recogen como fruto de las más variadas dádivas, aunque bien es cierto que serán personas del clero o cercanas a una burguesía alta aquellas que, de forma más repetida, aparezcan en los inventarios. Esta cuestión se mantiene hoy día y la Catedral sigue recibiendo aportaciones a su catálogo textil; la última ha sido una caja llena de palias e hijuelas bordadas y pintadas que se ha entregado al templo por parte de la familia de un difunto sacerdote.

La Fábrica Mayor de la Catedral iba a ser la heredera de aquellas piezas que resultaran inservibles de otros templos diseminados por la diócesis, así como también en caso de cierre de alguna institución de la que la propia Iglesia fuera subsidiaria. Las piezas patrimoniales allí conservadas pasaban a formar parte del ajuar del Obispado. Recientemente, se ha dado ese caso al disolverse la fundación que regentaba el Hospital de Santo Tomás de la ciudad de Málaga por cuanto, tanto el edificio como todos los bienes que éste contenía, han pasado a manos de la institución episcopal malagueña. Los documentos nos informan de casos de mucha menor envergadura pero aun así ilustrativos de este proceso:

> "*En 5 de Mayo de dicho año se entregó al referido sacristán mayor una casulla de Damasco negro pª un difunto desechada de Casabermeja*"[42].

Pero, sin duda, el método por el que la Catedral incorporará sus mejores piezas al patrimonio de su Sacristía Mayor será el Expolio o Pontifical. Este proceso

---

[38] *Íbidem,* Registro número 195.
[39] *Íbid.,* Registro 193.
[40] *Íbid.,* Registro número 198.
[41] *Íbid.,* Nota al apartado Ternos encarnados de 1ª clase.
[42] A.C.M., Leg. 882, lib.4A, fol.3.

consiste en que, a la muerte de un obispo, los bienes de su expolio en un principio y posteriormente todas sus pertenencias, pasaban, por concesión real, a formar parte del patrimonio de aquellas diócesis en las que el prelado hubiera ostentado la sede. Ello evidentemente suponía que del patrimonio de una jerarquía tan importante como era la dignidad episcopal las Fábricas Catedralicias sacaran un provecho más que excepcional, al incorporar a sus patrimonios tan especiales "herencias", en las que la plata, el bordado, la escultura, la pintura o los efectos muebles adquiridos por el pudiente y difunto mitrado, constituían los suculentos lotes con los que habían sido agraciadas las diócesis beneficiarias.

En el momento del último estertor del prelado, todos sus enseres se recogían por el colector y subcolector de la Cámara Apostólica, los cuales inventariaban y tasaban de forma secreta bien ellos, bien algunos artífices de su elección, lo que originaba una picaresca que llevó a algunos Cabildos a reclamar que fuera la Justicia Real la encargada de realizar el inventario y no la Cámara Apostólica, como así sucedió con los capitulares de la Catedral de Murcia[43].

En el Concordato de España con la Santa Sede firmado en el primer quinquenio del siglo XVII se ratificó la práctica del pontifical legitimando a las fábricas catedralicias como propietarias de la parte proporcional de lo que quedase como propiedades del Obispo, siempre y cuando éste no tuviera deudas pendientes y tuvieran que venderse sus efectos personales en pública almoneda. En este mismo acuerdo, se tiene a bien, además, entregar al Nuncio de Su Santidad, como máxima representación de la Cámara Apostólica, un ornamento de todos los que dejó el obispo- la llamada *alhaja luctuosa*[44]- y con el cual los cabildos conseguían granjearse a la Nunciatura permitiéndoles diplomáticamente mediante el envío de un inventario, que ellos eligieran aquella prenda que más adecuada consideraran para establecer como regalo. La cuestión de la prenda del Nuncio sería abolida con la llegada de Carlos III, al considerarse que vulneraba el completo significado del Pontifical, pues su entrega respondía a la *dádiva nupcial del obispo a la iglesia su esposa de todas las ropas sagradas y alhajas de que usaba el prelado en las funciones eclesiásticas*[45].

[43] Pérez, 1997: p.95.
[44] Gutiérrez, 1998: pp. 447.
[45] Recogido por Pérez, 1997: p. 96.

Con todo, los pontificales se convertirían en un asunto de especial interés para los Cabildos que no dudarían en reunirse para tratar los pormenores del pontifical otorgado y para hacerse con él a la mayor brevedad posible. Existía además la posibilidad de recibir la parte correspondiente de los bienes asignados en metálico, en el caso de que alguna de las partes implicadas expusiera su interés a quedarse con piezas concretas que pertenecían a otras diócesis o, por haber recibido una pieza suelta, querer completar el conjunto completo para no romper la unidad del terno pontifical, el conjunto de platería[46]….

De Málaga son varios los expolios o pontificales que hemos encontrado referenciados en los documentos que hemos manejado para este trabajo en los que se insta a los miembros del cabildo a agilizar los procesos para hacerse con los bienes episcopales correspondientes. Así en 1598 se nos dice:

> *"Asimismo se acordó que el Ldo. Don García de Vivero Soscsantre y el doctor don Francisco de Padilla. Thessorero, y el Ldo. Diego Fernandez romero canº se junten con el corregidor a tratar del expolio del obp. Don Garcia de Haro para que se entreguen a la fábrica"*[47].

Intentando conocer el fin y las piezas integrantes de este pontifical, nos encontramos con el de aquel mitrado inmediatamente anterior a García de Haro, Francisco Pacheco y Córdoba, que había fallecido en la ciudad de Córdoba en 1590 y, aún en los epígonos del siglo, se seguía tratando el asunto del expolio, por cuanto de la catedral cordobesa quedaba pendiente de recoger:

> *"El licenciado D. Martin de Alarcon arcediano de Anteqª en nombre destecavildoescriva al sr. Obpº de deCordova y al dean i cavildo de aquella yglesiapidiéndole que de a esa yglesia la mitad de los ornamentos y pontifical que quedo por fin y muerte de D. Franco Pacheco obpº que fue desayglesia y desta"*[48].

Desconocemos como terminó la gestión, pues no lo hemos localizado en las actas manejadas, pero ello demuestra las reticencias de unos Cabildos y la insistencia de otros con tal de conseguir estos últimos hacerse con su legítimo legado y de aquellos por esperar que el interés se disipara y así quedarse con el pontifical completo. Empero, si manejamos los inventarios vamos a localizar referencias a los e xpolios, más o menos explicitas, que nos darán debida cuenta de la enjundia de

[46] *Íbidem,* p. 97.
[47] A.C.M. *Actas Capitulares*, Leg. 1028, pza.2. Sesión del 9 de abril de 1598, fol.2 v.
[48] *Íbidem,* Sesión del 26 de Agosto de 1599, fol. 170 v.

estas heredades. En el de 1785 el último apartado se dedica al *Expolio del Illº. Larios* y en él se van a recoger treinta y nueve entradas entre las que van a destacar *un pontifical de tisú de oro con flores de plata y galon de oro compuesto de capa, casullas, estola manípulo, gremial bolsa y paño de calix, y tunicelas de tafetan con galoncillo de oro*[49] , varias mitras, un cáliz y un báculo de plata, otro pontifical morado, misales, breviarios, un sitial…

En el inventario de 1877 se recogen otros tantos más contemporáneos y, ciertamente, mucho más modestos que el ajuar que legó el obispo anterior, como serán el del Obispo Cañedo y Vigil que deja tan sólo un pontifical de lama de plata bordado a realce; el del Obispo Martínez que deja un ornamento de espolín toledano y finalmente el del Obispo Gómez Durán que deja un terno espolinado, otro de raso, una palia, varios libros o un frontal de altar como piezas más destacadas.

Ciertamente, y al calor de estos datos, se hace necesaria una labor de investigación profunda de todos y cada uno de los pontificales que puedan estudiarse que afectaran a Málaga, de los cuales nutrió de forma importante esta Catedral sus sacristías. Además, como bien apuntó Pérez Sánchez en su día, estos trasvases de piezas van a provocar un intercambio estilístico de gran importancia al transferir obras procedentes de otro lugar, con otras técnicas, diseños y procedimientos que, si se toman como referentes por la importancia de la pieza de la cual forman parte, pueden llegar incluso a marcar las pautas artísticas para obras locales posteriores. Por ello, el asunto de los pontificales es muy interesante, porque pueden arrojarse datos importantes acerca de artistas que nunca trabajaron directamente para una Catedral pero que las circunstancias han provocado, a la postre, que uno de estos templos sea la custodia de una pieza en cuestión. Por tanto, para estudios de mayor calado en el aspecto de la conformación del ajuar de la seo malagueña, será fundamental estudiar las aportaciones de los expolios de todos los obispos que así lo hicieran, puesto que ello resolvería importantes enigmas en cuanto a la evolución inventarial de la Catedral y arrojaría nuevos datos para el estudio de la materia en España.

[49] A.C.M. *Inventario de 1785*. Registro número 189.

5. EL AJUAR DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA HOY: PROPUESTA DE INTERVENCIÓN E INVESTIGACIÓN.

El ajuar conservado en la Ropería de Málaga es una muestra variopinta y desigual del esplendor que llegó a atesorar en tiempos pretéritos la Catedral de la ciudad. Así de las mismas vitrinas cuelgan, agrupados por colores, ornamentos fabriles de raigambre decimonónica con espléndidos bordados del Quinientos, verdaderos muestrarios del esplendor y la técnica de ese bordado de oro y sedas tan preciado, valorado y perfeccionista en lo tocante a su hechura. No faltan piezas más modestas ejecutadas en modernos tejidos lisos que, a pesar de todo, no hacen más que reflejar la corriente por la que pasan las vestimentas en la actualidad, motivado ello por las normativas vaticanas vigentes.

Ciertamente, el ajuar catedralicio no siempre se ha mostrado con el orden y cuidado con el que lo hemos encontrado en nuestra visita al almacén de textiles; más bien hemos sido de las primeras personas que han podido acercarse al ajuar catedralicio toda vez que ha sido ordenado, perchado, clasificado y numerado tras varios años de desidia y olvido en los que, siendo sinceros, no se sabía a ciencia cierta qué piezas conformaban el total de la guardarropía malagueña. Con buen criterio, los actuales Deán y Cabildo[50], sabedores del deterioro e incorrecto estado de estas piezas, inició el pasado mes de mayo de 2014 el proceso de inventariado, limpieza y numeración de las piezas de la ropería, con la ayuda y asesoramiento del bordador malagueño y antiguo alumno de la escuela-taller de bordado catedralicia Antonio Miguel Moreno Serrano[51], para valorar de forma pormenorizada la realidad del patrimonio textil. Nuestro interés hubiera sido trabajar con este último inventario que constituía el Omega o el punto de llegada en el que actualmente se encuentra el asunto del textil y el bordado malagueño, pero dadas las complicaciones que han surgido al tener que reorganizar de forma total el guardarropa, este documento se encuentra aún en fase de realización.

[50] A cuyo Deán-Presidente D. Alfonso Fernández-Casamayor testimoniamos nuestro agradecimiento más sincero por los permisos y autorizaciones para visitar y valorar los textiles del templo.
[51] Al cual agradecemos la información facilitada a cerca de la ropería.



Fig. 5. Detalle de la ropería de Málaga.
Foto: (C.S.G.)

Evidentemente, en los años en los que el ajuar no se ha atendido como debiera, han provocado deterioros, pérdidas y dispersión de las vestimentas sagradas, así como usos inadecuados como recontextualizaciones en atavíos de Dolorosas o la incomprensible época en la que estos ornamentos se cedieron para el montaje de belenes navideños y escenografías expositivas, en las que piezas de una antigüedad e importancia indiscutible para el estudio del bordado y el textil en Málaga quedaban poco menos que devaluadas, al usarse como insulso disfraz para maniquíes escultóricos que, en muchos casos, siquiera llegaban a la altura artística de las piezas litúrgicas[52].

Afortunadamente, se ha recapacitado y la visión que actualmente tiene la Iglesia de Málaga sobre estas piezas, está fundamentada en un interés conservacionista a caballo entre lo expositivo y lo utilitario, para lo cual se están tomando las medidas de conservación oportunas.

Las tipologías anteriormente mencionadas se encuentran presentes, aunque su número es dispar ya que, por ejemplo, tan solo se conserva un solo frontal bordado –correspondiente al terno de la Inmaculada- que no se usa, ya que de forma permanente en el altar se encuentra aquel de plata, por lo que tristemente su presencia es, simplemente, testimonial. Capas, casullas y dalmáticas son, con cierta lógica, las

[52] Así sucedió en los belenes instalados en la Catedral de Málaga durante los años 2011, 2012, y 2013 y en la exposición *El legado de nuestra Fe*, instalada en la iglesia de San Julián en el año 2013.

piezas más relevantes cuyo uso sigue estando vigente en las principales celebraciones de la Iglesia malagueña que gusta de utilizar aún estas esplendorosas piezas para solemnizar, al menos, las festividades mayores de la Cristiandad[53]. Cuenta el ajuar con algunas piezas puntuales de tipologías específicas, como una capelina de piel de zorro forrada de moaré de cierta antigüedad y calidad notable, aunque la evolución litúrgica nos hace pensar que esta pieza quedará relegada a servir como pieza de museo. Otras piezas de menor envergadura como quirotecas, mitras, cáligas y fajines, se encuentran también en cantidad notable aunque repartidas por las vitrinas de la sala capitular y al igual que los frontales, sin uso actual.



Fig. 6. Belén instalado en la catedral, cuyas figuras vestían con ornamentos litúrgicos. Foto: (C.S.G.)

Junto a las obras antiguas, encontramos ornamentos actuales en los que poco o nada queda de los trabajos artísticos anteriores, siendo prendas confeccionadas a máquina sin ningún mérito, por obradores en propiedad de movimientos religiosos o de la propia Curia española en los que el negocio es redondo al ser las altas jerarquías de la Iglesia del país juez y parte en el asunto.

La consecuencia de ello es que el ornamento religioso pierde su valor casi total, quedándose tan solo como testimonio del color litúrgico que convenga, realizado en lisas telas sintéticas y, en ocasiones, con chirriantes diseños de motivos sacramentales o anagramas cristológicos y marianos, que en lo referente a gusto artístico o creatividad formal sólo pueden definirse con una palabra: abominables.

53 Ilustrativo de ello es que durante nuestra visita se retiraron las dalmáticas y casulla bordadas correspondientes al terno de la Inmaculada para utilizarlas en la Misa Pontifical del 8 de diciembre.

Este análisis nos lleva a plantear un plan de actuación en lo tocante a ornamentos textiles que va a contar de dos vertientes diferenciadas pero relacionadas entre sí como van a ser la investigación y la exposición. Nuestra propuesta de investigación parte del análisis de todos los documentos mencionados en este trabajo, pero de forma total y exhaustiva, haciendo un vaciado informacional por cuyas conclusiones pretendemos documentar la historia del bordado en la Catedral de Málaga y establecer una visión de conjunto del esplendor o penuria que experimentó la seo malagueña y su Sacristía Mayor como principal custodia de las piezas de arte textil. Todo ello nos servirá para conformar un catálogo, en el que se podrán discernir las piezas perdidas y aquellas que se conservan hoy día, pudiendo documentar, con mayor o menor precisión la época y el contexto histórico- artístico en el que estas piezas se realizaron. Esta investigación dará resultado la obra más completa en investigación que, hasta hoy, se haya realizado para dilucidar la evolución de ornamento litúrgico en Málaga.

Este catálogo servirá de base documental para elaborar un fichero individualizado de cada pieza conservada en la que se registrará, bien en una base de datos informática, bien en un archivo físico, o bien en ambos casos, todos aquellos acontecimientos que afecten a la obra en cuestión, como si de una obra de museo se tratase.

La segunda propuesta arranca a partir de estas fichas en las que, de acuerdo las jerarquías catedralicias, se decidirán aquellas tipologías que están en uso y aquellas otras que, por mor de las normativas de la Santa Sede hayan dejado de utilizarse, por lo que se establecería un plan de restauración de todas aquellas que supongan un testimonio importante de la categoría tipológica en relación a la prestancia del ajuar y un proyecto expositivo que asegurara su correcta instalación, adecuación y mantenimiento así como la posibilidad de que el gran público se acerque y conozca los ejemplos artísticos que del bordado, posee la Catedral. Ello sería un adecuado complemento al recoleto museo catedralicio o un revulsivo para incentivar la nueva instalación del antiguo Museo Diocesano de Arte Sacro de la ciudad, amparado por una nueva sección, pensamos, de interés que mostraría el tejido como una parte más del importante patrimonio malagueño.

La documentación está; el patrimonio en buena parte se conserva y por tanto este trabajo se propone el maridaje de ambas cuestiones para que pueda materializarse en dos proyectos de importancia: la edición del catálogo del bordado y artes textiles de la Catedral de Málaga y la idéntica sección expositiva dentro del discurso de un museo o centro de interpretación del patrimonio sacro de Málaga, entendiendo los efectos litúrgicos, porque así lo son, como elementos definitorios de la cultura de nuestra ciudad, que en épocas pretéritas y aún hoy día siguen refrendando las formas de actuar y las escenografías propias del continuismo secular de un tiempo pasado que, hasta hace pocas décadas, constituía nuestro presente.

6. CONCLUSIONES.

Este trabajo ha pretendido constituirse como una síntesis procedimental de todas aquellos aspectos que deben tocarse en una investigación amplia y ambiciosa en la que poder rastrear y documentar la realidad patrimonial que alcanzó la diócesis de Málaga, con las miras puestas en la Catedral, en lo que vestimentas litúrgicas y textiles se refiere.

Es por ello que este estudio futuro deberá fundamentarse en la búsqueda de protocolos y documentos notariales que amplíen la nómina de bordadores malagueños que trabajaron para la Seo de la ciudad, documentando asimismo nuevas obras y adquisiciones que pudieran realizarse por la Fábrica Catedralicia.

Las Actas Capitulares también deberán revisarse con sumo cuidado para extraer de ellas la amplia información y las referencias constantes a los encargos textiles que se acordaban en los Cabildos, con especial atención a aquellas realizadas sobre la Sacristía Mayor, verdadera "cámara del tesoro" que durante siglos custodiaba los ejemplos más sobresalientes de la Artes Decorativas y Suntuarias.

En relación a la Sacristía, ha de hacerse un análisis total de los inventarios de Sacristía, con análisis estadísticos que permitan comprobar la evolución y el progresivo aumento o disminución de las prendas litúrgicas. Han de estudiarse, asimismo, los registros inventaríales que se repiten en los diferentes documentos y que nos permitirán trazar la línea temporal del ornamento en la Catedral,

documentando si así se refiere, modificaciones o estados de conservación experimentados por la obra concreta.

No pueden dejar de documentarse las donaciones y los expolios, verdaderas fuentes de engrandecimiento del ajuar catedralicio, así como la importancia de las piezas contenidas en ellos, puesto que al ser regalos, se recibía aquello que el difunto o el donante estimara, no un encargo previo. Además de ellos se puede concluir el aumento de piezas sueltas que, de forma constante, refieren los inventarios sin dejar de atender el papel de la Catedral como subsidiaria de templos y de ciertos acontecimientos históricos como las Desamortizaciones.

Con todo lo recogido en esas investigaciones, junto con otras aspectos que han de tenerse en cuenta (ordenanzas y normativas que especifiquen la vestimenta del personal catedralicio, normativas episcopales y vaticanas, acontecimientos históricos…) podrá elaborarse un completo informe con el que documentar, de forma más o menos exacta, el patrimonio actual de la ropería catedralicia y así, por medio del estudio, poder realizar un plan de puesta en valor y restauración del arte textil conservado en Málaga.

Es asimismo fundamental establecer un marco contextual en el que se expliquen los usos de estos ornamentos en relación a la liturgia eclesiástica, cuestión que se nos queda en el tintero por falta de espacio, pero que es la que mejor explica la vertiente pragmática de todas estas piezas y su verdadero sentido, que era el de servir al culto y a las personas que lo desempeñaban.

Este trabajo es solo un esbozo, una valoración preliminar de materiales que permita comprobar cómo un estudio serio y riguroso es posible, ya que la documentación acompaña y las tipologías ornamentales, a pesar de su calidad, se mantienen permitiendo ilustrar los materiales, técnicas y procedimientos desde el siglo XVI en adelante, por lo que sí es posible establecer un marco histórico- artístico dónde explicar la historia del arte textil y el bordado en Málaga, hasta este momento ignota.

Por ello las aportaciones de este trabajo son, fundamentalmente, una guía con un enfoque metodológico por el que se exponen las fuentes de información que atesoran los datos más copiosos y relevantes sobre los bienes textiles de esta catedral. Esto es sólo una valoración inicial, puesto que el verdadero trabajo comienza ahora

y está aún por hacer, pues en lo tocante a las Artes Decorativas y Suntuarias de Málaga, y nunca mejor dicho, todavía queda mucha tela que cortar.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Ágreda Pino, Ana María (2000): "El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. S.XVI-XVIII", *Artigrama,* nº 15.

Ágreda Pino, Ana María (2001): *Los ornamentos religiosos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Ágreda Pino, Ana María (2013): "Los ornamentos en la Seo de Zaragoza en el siglo XVI: el funcionamiento de la sacristía" en *Estudios de historia del Arte: Libro homenaje al profesor Gonzalo M. Borrás Gualis*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Aguilar Díaz, Jesús (2011): "Ornamentos de Miguel Gregorio Molero en el Museo Nacional de Artes Decorativas", *Laboratorio de Arte,* nº23.

Andueza Pérez, Alicia (2006) "El patrimonio textil desaparecido a la luz de los inventarios de sacristía", *Cuadernos de la cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, nº1.

De la Campa Carmona, Ramón (2002): "El simbolismo de los colores en la iconología y al liturgia cristianas", *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* nº547.

Eisman Lasaga, Carmen (1989): *El Arte del Bordado en Granada. Siglos. XVI al XVIII,* Granada, Universidad- Diputación.

Fernández Gracia, Ricardo (1999): "La sacristía de la Catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos", *Príncipe de Viana*, nº217.

Gutierrez Baños, Fernando (1998): "Las alhajas del pontifical de Don Andrés de Bustamante", *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología,* nº64.

Llordén Simón, Andrés (1968): "Maestros bordadores malagueños. Datos inéditos para la Historia del arte en la ciudad de Málaga. (siglos XVI-XIX)", *Rev. Gibralfaro,* nº20.

Llordén Simón, Andrés (1969): "Maestros bordadores malagueños. Datos inéditos para la Historia del arte en la ciudad de Málaga. (siglos XVI-XIX)", *Rev. Gibralfaro,* nº21.

Llordén Simón, Andrés y Souvirón Utrera, Sebastián (1969): *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga,* Ayuntamiento, Málaga.

Martínez del Baño, Fernando (2009): *La Sacristía Catedralicia en la Edad Moderna: Teoría y Análisis,* Universidad, Murcia.

Pérez del Campo, Lorenzo; Romero Torres, José Luis (1986): *La Catedral de Málaga,* Everest, León.

Pérez Sánchez, Manuel (1997): *La magnificencia del culto. Estudio histórico artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena,* Obispado-Academia de Alfonso X el Sabio, Murcia.

Riguetti, Mario (1955): *Historia de la Liturgia I. Introducción general. El año litúrgico. El Breviario,* BAC, Madrid.

Portal, Frederic (1989): *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos,* Ediciones de la Tradición Unánime, Palma de Mallorca.

Romero Benítez, José Luis (2012): *El retablo durante el Barroco,* SUR-Junta de Andalucía, Málaga.

Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael (1997): *El Arte de la platería en Málaga. 1550-1800,* Universidad, Málaga.

Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael (coord.) (1998): *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga* [Catálogo de la Exposición], Junta de Andalucía-Obispado Málaga.

Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael (2011): *Las Artes decorativas en Málaga durante la Edad Moderna (tomo 13),* Sur- Junta de Andalucía, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio (1995): *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga,* Servicio de publicaciones de la Universidad, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio (2012): *Statio Urbis, Rito, ceremonia y Estaciones de Penitencia en la Catedral de Málaga,* Agrupación de Cofradías, Málaga.

Sauret Guerrero, Teresa (2003): *La Catedral de Málaga,* Centro de ediciones de la Diputación (CEDMA), Málaga.

Sauret Guerrero, Teresa (2001): *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia. Edad Moderna. Artes plásticas (vol. III),* CEDMA, Málaga.

Temboury Álvarez, Juan (1958): *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación,* Imprenta Zambrana, Málaga.

Turmo, Isabel (1955): *Bordadores y bordados sevillanos,* Universidad, Sevilla.

Vicente Conesa, María Victoria (1997): *Seda, oro y plata en Valencia. Garín, 258 años.* TRP comunicación, Valencia.

Villanueva, Antolín (1935): *Los ornamentos Sagrados en España,* Labor, Barcelona.

CIUDAD Y PODER: ÉLITES LOCALES Y ARQUITECTURA CIVIL EN LA LUCENA DEL BARROCO[1]

Nereida Serrano Márquez, ***Universidad de Córdoba***

1. INTRODUCCIÓN.

El propósito de esta comunicación es el de presentar a las élites locales como agentes activos en las transformaciones que experimentó el urbanismo de la ciudad de Lucena a lo largo del siglo XVIII. En concreto, nos centraremos en las que fueron quizá sus contribuciones más sobresalientes a la renovación del tejido urbano, sus residencias –también conocidas como *casas principales*–, que abordaremos a través del estudio de dos ejemplos concretos: la casa-palacio de los condes de Santa Ana y la residencia de los Ramírez Rico de Rueda. Éstas son concebidas en este trabajo, no como iniciativas individuales, sino como empresas colectivas que movilizan un patrimonio familiar heredado y que contribuyen a engrandecer el prestigio del grupo. Asimismo, entendemos que estas muestras de arquitectura civil doméstica se hallan plenamente relacionadas con los procesos de ascenso social y ennoblecimiento de las oligarquías, en tanto que buscaban ser la materialización y la visualización del honor adquirido. Gracias a la imagen proyectada a través de sus residencias, los poderosos locales legitimaron sus progresos y definieron su identidad nobiliaria emulando el modo de vida de las clases privilegiadas.

2. LA RESIDENCIA DE LAS ÉLITES EN LA HISTORIOGRAFÍA.

El redescubrimiento de las potencialidades de la casa como objeto historiográfico para la comprensión de la Edad Moderna hispana es ya un hecho indiscutible y que se sustenta, sin ir más lejos, por el amplio volumen de producciones que han visto la luz en la última década, si bien es cierto que existen aproximaciones

[1] Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación I+D+I *Nobles Judeoconversos. El origen judío de las élites andaluzas (ss. XV-XVII),* HAR2012-35752, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

a la materia anteriores y que todavía resultan imprescindibles[2]. Ya sea urbana o rural, privilegiada o popular, lo cierto es que en los actuales estudios sobre la casa triunfan las visiones integradoras e interdisciplinares, que la analizan como fenómeno social, económico y cultural; como marco básico desde el que es posible asomarse, no sólo a la historia de la familia, sino a la del patrimonio y las economías domésticas y nobiliarias, a la historia de género, de las relaciones de poder, a la de las representaciones o a la de la vida cotidiana[3].

El recorrido historiográfico de una parcela como la residencia de las élites locales es, empero, mucho más modesto debido a la conjunción de algunos factores que en buena medida lo han frenado. De una parte, la estricta línea que hasta hace no mucho ha separado los intereses de la Historia del Arte de los de la Historia, definiendo ámbitos de actuación exclusivos, y que provocó que el tema fuese únicamente del interés de historiadores del arte. De la otra, cabe referir que las casas principales tienen fuertes rivales en el ámbito local, como son las grandes muestras de patrimonio nobiliario o las manifestaciones de arquitectura religiosa, que han concentrado las miradas de los estudiosos, quedando la residencia de los grupos intermedios y populares en un plano muy secundario[4]. Sin negar los valiosos y numerosos avances en los anteriores campos, lo que parece claro es que la que nos ocupa es una línea de trabajo joven, apenas explorada, y que con total seguridad cosechará no pocos éxitos en años venideros[5].

3. LAS CASAS PRINCIPALES EN LAS FUENTES[6].

Quizá podría añadirse a los dos factores que han limitado el desarrollo de este tipo de estudios un tercero: lo desesperanzadora y a veces frustrante que se presenta la labor heurística. Fuentes extremadamente dispersas, tanto en el tiempo –por la

[2] Brown; Elliott, 1981; Ramallo, 1993; Díaz, 2007: pp. 199-210; Cabrera, 1999: pp. 263-270; Urquízar, 2007.
[3] Franco, 2009: pp. 63-103; López-Cordón, 2009: pp. 17-54; González, 2012: pp. 47-66.
[4] Por citar algunos de los trabajos sobre la vivienda noble que se hacen eco de los nuevos enfoques en la materia: Alegre, 2008: pp. 1-19; Herrera, 2010: pp. 1-21; Herreros, 2013: pp. 99-194; García, 2013: pp. 843-858; Molina, 2000: pp. 29-41; 2011: pp. 57-111; Vigara, 2014: pp. 1-28.
[5] Andueza, 2004; Díaz, 2009: pp. 77-104; Rubio, 2014: pp. 1-42; Serrano, 2015a y b (en prensa).
[6] Las abreviaturas empleadas a lo largo del texto son las siguientes: Archivo Histórico Provincial de Córdoba (A.H.P.C.O.); Archivo Municipal de Granada (A.M.G.); Archivo de la Real Chancillería de Granada (A.R.C.H.G.); Archivo Histórico Nacional (A.H.N.); Archivo Histórico del Senado (A.H.S.).

continuidad en la habitación de los inmuebles, que dificulta la reconstrucción de su trayectoria al completo–, como en el espacio, pues son distintos los depósitos documentales donde es posible rastrear informaciones de muy diversa índole. Noticias *salpicadas* en un marco temporal bastante amplio y por lo común poco prolijas en su narración, que hacen de la investigación una tarea casi detectivesca.

En nuestro caso, nos hemos servido fundamentalmente de los protocolos notariales de Lucena custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. En ellos es posible hallar menciones de las casas principales de las familias de la élite, por ejemplo, en tipologías documentales como los contratos de obras y las obligaciones de pago con artistas; en escrituras de arrendamiento, permuta o compra-venta; pero, sobre todo, en inventarios de bienes y en testamentos. En efecto, es en las últimas voluntades donde se declaran posibles adquisiciones, trueques e incluso reformas acometidas en las casas de su morada. En algunos de esos testamentos, y especialmente en los de las generaciones más tempranas, las casas se vinculan a mayorazgos como forma de protección del *solar*, es decir, el lugar que simboliza la nobleza y antigüedad de familia. Sin salir del Archivo Histórico Provincial de Córdoba, siguen siendo interesantes los *Libros de legos y eclesiásticos* del Catastro de Ensenada (1749-1754) que, a pesar de sus escuetas descripciones, arrojan datos precisos como las dimensiones del inmueble, su ubicación y alindamientos, su valor catastral y las posibles hipotecas o censos que sobre ellos se impusieron.

Cuando ha sido posible, hemos rastreado la vida de estas casas principales en la Edad Contemporánea a través del manejo de documentación del siglo XIX. Un magnífico ejemplo lo constituyen los expedientes de ingreso al Senado de algunos de los descendientes de las grandes familias lucentinas albergados en el Archivo Histórico de la institución. Como para acceder a él los interesados debían acreditar un nivel de rentas superior a lo estipulado, se afanaron en demostrarlo mediante informes periciales que en ocasiones recrean con un gran detallismo el interior de estas viviendas (Apéndice 1).

Menos útiles son, por el contrario, las *historias ciudadanas* que florecieron en el siglo XVIII, y es que los eruditos locales debatieron largo y tendido acerca del origen de las parroquias, conventos, ermitas y hospitales de la ciudad, sin mencionar

siquiera las mansiones de las preclaras familias de la urbe[7]. Va a ser un excepcional testimonio coetáneo, el del propio don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, el que nos traslade al aspecto originario de las casas más espectaculares de la ciudad. Nos referimos al opúsculo que este personaje dedicó al duque de Medinaceli en 1763, más conocido como *Festivas demostraciones de Júbilo*, y que relataba el programa de arquitecturas efímeras que había desplegado para la llegada de su señor a Lucena. La visita, finalmente frustrada, nos ha dejado este testigo único, un instrumento sin igual para aproximarnos a la figura del miembro más sobresaliente de su linaje y a la fisonomía de su morada[8].

4. ESPLENDOR URBANÍSTICO: LA LUCENA DEL SETECIENTOS.

Al sur del reino de Córdoba, y con una inmejorable conexión con los vecinos de Granada, Jaén y Sevilla, Lucena –ciudad desde 1618– alcanzaba la centuria ilustrada manteniendo el privilegio de ser el segundo núcleo más importante de la actual provincia, tanto en lo demográfico como en lo económico, superado sólo por la capital[9]. Las crisis de subsistencias del siglo XVII hicieron mella en su poblamiento, pero un siglo más tarde logró mantener el poderío labrado a lo largo del Quinientos, en buena medida, gracias a lo boyante de la agricultura –intensificada por la expansión de la superficie cultivada– y de los sectores artesano y comercial[10].

En lo político, Lucena seguía ostentando la capitalidad de los estados señoriales de la Casa de Comares (Espejo, Lucena, Chillón y Comares), que empezaron a fraguarse en el siglo XIV como la tercera gran rama de los todopoderosos Fernández de Córdoba. Ésta, conocida también como la Casa de los Alcaides de los Donceles, se escindió de la primigenia Casa de Aguilar, y, después de muy distintos avatares, por la extinción de la varonía, fue integrada en los dominios del Ducado de Medinaceli en 1711[11]. A lo largo de la Edad Moderna, por tanto, se encontró ligada a la jurisdicción señorial, en la que los ámbitos de actuación

[7] Ramírez de Luque, 1794-1808; Roldán, 1751. Tampoco hay rastro de las casas principales de la élite en relaciones monumentales posteriores: Ramírez de las Casas, 1986: 294-319; Ramírez de Arellano, 1992: pp. 323-338.
[8] Pantoja, 1763.
[9] Calvo, 1991: pp. 67-79; Molina, 2007: pp. 267-310.
[10] Rivas, 1982: pp. 16.
[11] Molina, 2007: pp. 282-283.

e injerencia de sus titulares fueron verdaderamente amplios, como así lo evidencian, por ejemplo, el monopolio de un gran número de rentas, la facultad de los señores de nombrar a los oficios públicos de la ciudad, o el patronato ejercido sobre la totalidad de las iglesias de sus estados[12].

Ese marco de bonanza y de recuperación económica se reveló como el más propicio para la transformación urbana, desarrollada mediante una renovación arquitectónica que adquirió gran monumentalidad[13]. Ya fuese por lo obsoleto de las fábricas medievales y de la primera Modernidad, o por el cambio del gusto estético, lo cierto es que la Lucena del siglo XVIII vivió una fiebre constructiva inusitada[14]. Estos fueron los años de la proyección del excepcional Sagrario de la parroquia de San Mateo; los de la remodelación de los conventos de San Martín (agustinas) o San Pedro Mártir (dominicos); los de la construcción del Hospital de San Juan de Dios y de multitud de capillas y ermitas, como la de Nuestra Señora de Araceli o la de La Aurora. Asimismo, Lucena fue cuna de ilustres artistas de la talla de Leonardo Antonio de Castro o el propio Francisco Hurtado Izquierdo.

En ese empuje transformador de la fisonomía de la ciudad participaron de manera muy destacada instituciones religiosas, promotores a título particular, el cabildo lucentino y, de forma singular, unas élites locales que reclamaban espacios de representación crecientes en el circuito urbano, y que son las protagonistas indiscutibles de este trabajo.

5. LOS PROMOTORES: UNA ÉLITE EN IMPARABLE ASCENSO SOCIAL.

La omnipotencia que se ha atribuido al régimen señorial cabe ponerse en entredicho y someterse a revisión, y es que si la Casa de Comares pudo ejercer su dominio durante un tiempo tan prolongado fue gracias a la existencia de un cuerpo social en el que se apoyó. Andado el tiempo, éste sería el causante de su propio fin, en tanto que tomó partido en el pleito de reversión de la jurisdicción de la ciudad a la Corona. Nos referimos a unos grupos dirigentes que han recibido una variada

[12] *Ibídem.*
[13] Esa misma situación se extrapola al contexto andaluz: Bonet, 1978: pp. 172-184; 1986.
[14] Rivas, 1982: pp. 16-23.

denominación, como élites rurales, oligarquías locales o poderosos, y que, a pesar de tener unos orígenes algo heterogéneos y unos niveles de riqueza distintos, tuvieron en común el constituir un grado medio en la pirámide social[15]. Se encontraban muy por encima del *Tercer Estado*, pero en una posición inmediatamente anterior a la nobleza titulada, de modo que a la teórica ordenación vertical de la sociedad en estamentos –fundamentada en el privilegio jurídico– se impuso, por la propia expansión del patrón dinerario, otra parcelación horizontal de índole económica y que marcaba distancias dentro de los no privilegiados[16]. Fueron un conjunto de situaciones que englobarían a labradores ricos, hidalgos locales, regidores y distintos oficios en el gobierno capitular, familiares del Santo Oficio, etc., y que, a pesar de estar presentes también en ciudades y villas realengas, fue paradójicamente en el señorío donde se desarrollaron de manera más próspera. Así, independientemente de su inicial adscripción socio-económica, las familias que conformaron esa élite rural se hallaban inmersas en procesos de movilidad social ascendente con los que buscaban apuntalar y ampliar su poder en el ámbito local, pero sobre todo, detentar los más altos honores como paso previo a la que fue su verdadera obsesión: el acceso de lleno a la nobleza titulada.

Ni que decir tiene que la asunción de la noción de movilidad social destierra por completo toda concepción estática e inamovible de la sociedad española en la Edad Moderna, ya que en la presunta rigidez estamental cupieron los ascensos –y también los descensos–, y la entrada de *hombres nuevos* en la cúspide nos parece hoy un axioma irrefutable. Para el caso que nos ocupa, de hecho, sólo aceptando esa premisa logra explicarse que Lucena asistiese, entre el siglo XVIII y los inicios del XIX, a la concesión de hasta nueve títulos nobiliarios, algunos de los cuales recibirán nuestra atención en un epígrafe posterior.

Insistimos en el hecho de que los procesos de génesis de estas oligarquías son múltiples y variados; en ellos salen a relucir las propias particularidades familiares, pero aun así pueden identificarse unos comportamientos constantes que, a modo de

---

[15] La elección del término 'élite rural' se debe a Enrique Soria, quien distingue a este grupo de poderosos surgido en el ámbito señorial –y por ende, con unas características ascensionales propias, y con unas particularidades en su relación con el poder nobiliario– de las oligarquías desarrolladas en el marco de la jurisdicción realenga. Soria, 2002: p. 35. Para el ámbito lucentino, una aproximación fundamental a la materia, aunque limitada al mundo de los regidores en la segunda mitad del siglo XVII, sigue siendo la de Serrano, 2004.

[16] Urquízar, 2013: p. 230.

patrones, están presentes en sus promociones[17]. A este respecto, el factor que en primera instancia permitía la movilidad social era siempre la fortuna, es decir, la posesión de unas amplias bases económicas que abrirían las puertas del mundo de los honores. Asimismo, unas cuidadas estrategias matrimoniales se revelaron como la segunda vía más eficiente de ascenso social; con ellas, los grupos en progresión trazaron alianzas con familias de insigne pasado, ampliando y concentrando sus patrimonios, y generando bloques compactos de poder en el municipio. Tal solidez se manifestaría en el control de las instituciones de gobierno local, la tercera estrategia más recurrente en los procesos de movilidad. Ya fuese en el cabildo y la Iglesia, o en el Santo Oficio, es evidente que estos cargos no harían más que incrementar su respetabilidad en el escaparate urbano.

Paralelamente a su carrera de honores, se emplearon a fondo en la proyección de una imagen que los asimilase al estamento privilegiado mediante la imitación de sus signos identitarios. En este sentido, es importante resaltar que las élites locales se apropiaron de unas formas de representación y de unos caracteres externos que les eran ajenos, en tanto que eran los definitorios de la identidad nobiliaria, pero que en ese mundo barroco dominado por el gusto por las escenificaciones y por dialéctica entre el *ser* y el *parecer* fueron de inestimable ayuda en sus propósitos. Participaron, en definitiva, de una serie de prácticas materiales e inmateriales que tenían como objetivo último la exhibición de su poder y del prestigio, y que tendían a ennoblecerlos y a homologarlos, también en lo visual, al estado privilegiado[18]. Y en esa forja de la llamada *imagen del poder* adquirieron hábitos en órdenes militares y reales maestranzas, y recurrieron a instrumentos vinculatorios como el mayorazgo y las capellanías que, además de presentarse como elementos de protección patrimonial, sentaban las bases de una nueva Casa nobiliaria y fijaban una línea sucesoria.

Este proceso de ennoblecimiento tuvo una vertiente material, relacionada con la adopción de lo que don Antonio Domínguez Ortiz acertase en llamar el *'vivir noblemente'*, es decir, un modo de vida basado en la elevada inversión en lujo y en la ociosidad[19]. Si importante era ser noble, más importante aún era parecerlo, de modo

[17] Soria, 2001: pp. 76 y ss.; 2002: pp. 36-40; 2007: pp. 213 y ss.
[18] Soria, 2011: pp. 5-10.
[19] Domínguez, 1973: p. 33.

que los grupos en ascenso cuidaron hasta el último detalle en todas y cada una de sus manifestaciones. En el *teatro público* reclamaron para sí y los suyos un lugar digno, acorde con su calidad, convirtiéndose en uno de los más enérgicos protagonistas en la evolución del urbanismo. Emprendieron, por ejemplo, la fundación de conventos, como el de Santa Clara o el de San Martín, pero brillaron con mayor notoriedad en la construcción de capillas, ermitas y oratorios particulares[20].

Aunque, sin duda alguna, si en algo se distinguieron fue en su empeño por remozar sus viejas casas principales, que adquirieron en ocasiones aspectos palaciegos. No faltaron en ellas los emblemas heráldicos que recordaban los éxitos personales y familiares; las espectaculares portadas, espejo de su magnificencia; las escaleras imperiales que distinguían las estancias familiares de los cuartos reservados al servicio; o los patios monumentales. En definitiva, se cuidó con esmero hasta el último detalle para reproducir de manera fidedigna el universo nobiliario.

6. LAS CASAS PRINCIPALES DE LA OLIGARQUÍA LUCENTINA.

Espacio familiar y simbólico

Las residencias de las élites asumieron de manera inevitable unas funciones que iban más allá de la cobertura básica de las necesidades de habitación y de cobijo, y que estaban en plena conexión con las políticas de imagen y de manifestación de su poder creciente. En un primer nivel, las casas principales fueron el espacio en el que el linaje en ciernes depositaba sus símbolos –la heráldica familiar, en esencia– para reconocerse en él como grupo; devinieron, en consecuencia, escenarios de representación de su identidad. De este modo se aunaban dos de las acepciones de las muchas que el término 'casa' tuvo en la Edad Moderna: la referente al sentido

[20] La arquitectura civil y religiosa promovida por las élites locales lucentinas está siendo objeto de estudio en nuestra tesis. En este sentido, su participación en la erección de los grandes conventos fue más bien exigua debido a que en el gran momento del avance e instalación de las órdenes religiosas en la ciudad, fundamentalmente los siglos XVI y XVII, eran pocas las familias lo suficiente consolidadas como para asumir similares empresas. Y cuando fue posible, en el siglo XVIII, esa expansión había remitido y la red conventual lucentina estaba en extremo densificada. No obstante, las excepciones fueron el convento de Santa Clara, fundado por doña Catalina de Villarreal y Argote en 1608, y el de San Martín, de agustinas recoletas, encargado por don Martín Fernández de Bruselas en sus últimas voluntades de 1639. Ambos hechos (ritmos de expansión y niveles de renta) explican la mayor actividad de los oligarcas en la promoción de ermitas, capillas y oratorios particulares.

físico o espacial, y la otra Casa, descrita como *"la descendencia o linaje que tiene un mismo apellido y viene de un mismo origen"*[21].

En esta misma línea cabe incidir también en el potencial de las casas principales a la hora de definir el estatus de quienes las moraban, pues se convirtieron en lugares donde se hacía fácilmente reconocible su rango social privilegiado. Y a la vez que se reafirmaban en su pretendida nobleza y legitimaban su ascenso social, las élites marcaban también distancias con quienes se hallaban en estratos muy inferiores. Así se explica la alta inversión en lujo y el deseo de aparentar riqueza en sus moradas, o la *"necesidad de lo superfluo"*, como concretó Alicia Cámara, que fue concebida como un medio de aproximación a las capas superiores en la jerarquía[22].

Por todo lo anterior, la historiografía ha atribuido un innegable sentido simbólico a las residencias de la nobleza y de aquellos grupos que, como nuestras élites de estudio, procuraron todo su esfuerzo en imitar sus modos de vida[23].

Y de espacio simbólico a humano, en tanto que centro de la sociabilidad familiar. Sus muros, testigos de los principales hitos vitales de cada uno de los miembros de la estirpe, acogieron las relaciones entre sus distintas generaciones; muy ilustrativa es la visión de Gloria Franco al respecto:

> *"[La casa] es el lugar donde se nace, se vive y se muere, pero, por otro lado, es el lugar de convivencia por excelencia; en ella cohabitan personas de todas las edades (niños, jóvenes, adultos, ancianos), de todos los estados civiles (solteros, casados, viudos), de los dos sexos (hombres y mujeres), de todas las categorías sociales (pobres y ricos, privilegiados y carentes de privilegios) y estatus sociales (eclesiásticos y seglares), unidos o no por lazos de sangre"*[24].

A tan completa definición cabría añadir todavía el hecho de que las casas principales actuasen como centro de solidaridades intrafamiliares. Transmitidas de generación en generación a través de la institución del mayorazgo –al que por lo común se vincularon de manera temprana–, el sucesor del linaje recibía con su

[21] La primera acepción que recogía el *Diccionario de Autoridades* era la relacionada con el sentido más básico de la morada: "Edificio hecho para habitar en él y estar defendidos de las inclemencias del tiempo, que consta de paredes, techos y tejados, y tiene sus divisiones, salas y apartamientos para la comodidad de los moradores". *Diccionario de Autoridades*, Tomo II, 1729.
[22] Cámara, 2006: p. 142.
[23] Gloria Franco Rubio señaló, en este sentido, que la casa *"en sí misma tiene asignado socialmente un valor simbólico que es perfectamente reconocible por quien tiene a su alcance los instrumentos que ayudan a descifrar los códigos del lenguaje arquitectónico, sirviendo para identificar a las personas que viven en ella, al aportar datos sobre su filiación, adscripción social, linaje, status, poder e influencia"*. Franco, 2009: p. 95.
[24] *Ibídem:* p. 65.

disfrute una serie de cargas inherentes a su posición de *pater familias*. Nos referimos al obligado cuidado de los más desfavorecidos (viudas, doncellas, ancianos y menores) en un sistema de transmisión de la propiedad que favorecía la masculinidad y la primogenitura. Los tradicionales instrumentos de protección, tales como las rentas de viudedad o las pensiones de alimentos, se veían complementados con la acogida de estos familiares, más o menos cercanos, en el ámbito doméstico del heredero. Ése fue el caso, por citar sólo un ejemplo, de don Juan de Cuenca y Mora, promotor del conocido hoy como Palacio de los condes de Santa Ana de Lucena, quien se comprometió a cuidar de sus hermanas doña María y doña Teresa de Cuenca y Pacheco en las últimas voluntades de su madre, doña Beatriz Daza Maldonado[25].

Rivalidad visual en el ámbito urbano

No es difícil imaginar que el reducido número de familias que controlaban las instituciones municipales y aspiraban a colarse en las filas de la nobleza compitiesen por conseguir el mayor reconocimiento posible entre sus iguales y sus inferiores en la escala social. En ese mismo reconocimiento y opinión del común se fundamentaba la fama, tan ansiada por unas gentes ávidas de honra y reputación en su entorno. No debe extrañarnos que en ese contexto de búsqueda incesante de renombre, la espectacularidad de sus residencias –vistas como la mayor expresión material de su calidad– fuese motivo de rivalidades y de competencia entre los oligarcas. Las más preclaras familias, con el aval de un fuerte patrimonio sujeto a mayorazgos, se esforzaron a lo largo del siglo XVIII en remozar las antiguas casas principales que habían heredado de sus ancestros, dándoles una imagen más fresca y acorde con los nuevos tiempos.

De igual manera, las viviendas se adaptaron a las modernas formas de cotidianidad, que avanzaban ya un triunfo paulatino de la privacidad en el ámbito doméstico, reflejado, por ejemplo, en la proliferación de habitaciones para el uso

---

[25] Así lo declaraba ella misma en su testamento: *"Me ha ofrecido el dicho don Juan de Cuenca y Mora, mi hijo, el obligarse con su hijo y mi nieto a mantener y cuidar de todo lo necesario para su alimento y vestir, no tan solamente a las dichas dos mis hermanas, sino también a doña Leonor de Mora, que tengo y he tenido en mis casas desde que nació, en tal manera que no les ha de hacer falta cosa alguna a las tres referidas, de forma que no padezcan ni experimenten necesidad alguna en su alimento y ropas de vestir"*, AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 2351, f. 377 v.

personal como los gabinetes. Los cambios incidieron también en la especialización y multiplicación de las estancias, en el mayor aderezo de los interiores, y en el saneamiento de los conductos[26]. Este proceso, que marcó el paso de las casas principales a los palacios, ha sido constatado en las residencias de la nobleza media y alta, aunque los mismos parámetros pueden aplicarse a las élites en ascenso[27]. Cambian, evidentemente, la entidad de las empresas constructivas y, muy especialmente, los referentes que sirvieron de estímulo para las reformas. De algún modo, éstas fueron inducidas y se hicieron a imitación de las ejecutadas por quienes integraban la cúspide social, más expuestos a los influjos de renovación.

Así, si el modelo a seguir por la aristocracia en la capital fue la Corte, en Lucena lo sería el palacio del marqués de Comares, recientemente estudiado por Manuel García Luque[28]. La originalidad de su trabajo estriba en su capacidad por demostrar que la vieja fortaleza del señor de Lucena, levantada entre los siglos XIV y XV para defender a esta villa de frontera del peligro nazarí, devino palacio entre 1649 y 1654 gracias a la iniciativa de don Luis Ramón Folch de Cardona, a la sazón marqués de Comares, y no en el siglo XVIII, como hasta entonces se había considerado. Tras su instalación en la cabeza de sus estados andaluces hacia 1631, convino la readaptación de la alcazaba medieval, que había perdido su carácter defensivo con el fin de la guerra de Granada, y que no debía de reunir ni de lejos las condiciones de confortabilidad ni de habitabilidad esperadas. De este modo, y después de una primera intervención en la portada a cargo de un equipo de canteros de Cabra, se desplegó el proyecto de reforma en 1649[29]. A pesar de lo ambicioso del mismo, quedó paralizado en torno a 1654 por un cambio de prioridades del promotor; tan sólo un año después, Felipe IV desterraba a don Luis Ramón Folch de Cardona de Lucena por fraude al fisco[30].

Aun inacabado, a buen seguro el palacio operó como prototipo, como el espejo en el que quisieron mirarse los poderosos locales, que se esmeraron en contratar los trabajos de los principales maestros de su tiempo. A estas alturas es

[26] López-Cordón, 2009: p. 21.
[27] La adaptación de las viejas casas de la nobleza madrileña en el siglo XVIII ha sido estudiada por González, 2012: p. 47-66.
[28] García, 2013: p. 843-858.
[29] *Ibídem:* p. 848.
[30] *Ibídem:* p. 852.

adecuado hacer hincapié en la cuestión del decoro, es decir, la estricta *"representación del rango social mediante la forma"*[31]. Parece lógico pensar que, asumiendo su papel intermedio, las élites a las que nos venimos refiriendo no se excediesen en la escenificación del poder por respeto a una jerarquía en la que se situaban aún por debajo de su señor. Ese riguroso cumplimiento del decoro se dejaría entrever en el simple hecho de que sus casas no podían despuntar más que la residencia del marqués. Incluso cuando al frente del señorío se situó el duque de Medinaceli, cuya residencia fijó en Madrid, el palacio siguió siendo el símbolo de un poder aparentemente inalterable, pero cada vez más atacado en los medios urbanos.

La casa de los Mora Cuenca[32]

La más imponente muestra de arquitectura civil doméstica del Barroco en Lucena es, todavía a día de hoy, la casa de los Mora Cuenca, también conocida como Palacio de los condes de Santa Ana o casa de los Torres Burgos, por ser éstos los últimos propietarios del inmueble antes de pasar a la gestión pública.

La vivienda está emplazada en una de las vías más destacadas del entramado urbano, la calle de San Pedro, que quedó fuera del perímetro de la muralla y fue una de las zonas de expansión de la urbe desde el siglo XVI[33]. La ubicación no podía ser, desde luego, mejor. En esa misma calle, que era una de las más amplias de Lucena, se encontraban el convento de dominicos de San Pedro Mártir y la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, y a sólo un paso, el de San Martín, de monjas agustinas. Si no en el centro neurálgico, sí se hallaban muy próximas tanto a la plaza Nueva, corazón de la vida lucentina, como a las sedes de las máximas instituciones de poder de la ciudad en la Edad Moderna: la iglesia parroquial de San Mateo, el castillo del Moral –después palacio– y las casas del cabildo, trasladadas a la plaza Nueva en la década de 1620[34]. Así la describía don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, el más ilustre miembro de la Casa, en 1763:

---

[31] Álvarez-Ossorio, 1998-1999: p. 265.
[32] Las casas de los Mora Cuenca fueron objeto de nuestro Trabajo Fin de Máster, dirigido por el profesor Enrique Soria Mesa, y que llevó por título: *El Palacio de los condes de Santa Ana de Lucena. Familia, ascenso social e imagen del poder*. Con posterioridad, editamos un brevísimo extracto del mismo: Serrano, (en prensa) a.
[33] Serrano, 2004: p. 356.
[34] Ruiz de Algar, 1979: p. 389.

> *"En la calle San Pedro, una de las mejores de Lucena, se dejan ver, hacia su comedio, siguiendo la derecha a Santo Domingo, las casas de mi nacimiento, cuya fachada y alzado, distribuido en su latitud en cinco cuerpos de arquitectura corintia, forman en el distrito de cerca de treinta y seis varas la fábrica más agradable de aquel recinto"*[35].

A pesar de que su actual fisonomía se debe a una extraordinaria intervención del siglo XVIII, la historia del inmueble se remonta al menos hasta fines del Quinientos, habiendo pertenecido hasta entonces a la ilustre progenie de los Mora, que habían forjado su poder al calor del gobierno municipal. En 1603, el regidor Juan de Mora vinculaba las casas principales al pingüe mayorazgo instituido en su testamento y del que, a falta de descendencia propia, se beneficiarían los hijos de su hermana, doña Isabel de Mora, que había contraído matrimonio en 1573 con Pedro Hernández de Cuenca. Ambas fechas, las de 1573 y 1603 marcan los primeros hitos del linaje. La más temprana, porque significaba la unión de los recién llegados Cuenca –naturales de Almodóvar del Campo (Ciudad Real) y sedicientes hidalgos– con una de las estirpes con más solera en la todavía villa. El año de 1603, el de la fundación y transmisión del citado vínculo a los descendientes del matrimonio Cuenca Mora, fue también el del inicio del despegue socio-económico de sus miembros, ya que desde ese momento contaron con el que, por la ingente cantidad y calidad de los bienes amayorazgados, llegó a convertirse en el auténtico nervio de la hacienda familiar.

El mayorazgo les garantizó la estabilidad patrimonial, evitando su disgregación, y les permitió también disfrutar de una vida dedicada a la administración de sus rentas. Pero además, su posesión les facilitó el despliegue de unas estrategias matrimoniales que serían claves en su rotundo éxito social. Así, más que volcar sus esfuerzos en una carrera política o administrativa ligada al gobierno capitular, los Cuenca Mora (o Mora Cuenca) hilvanaron alianzas con las familias más notables del patriciado urbano andaluz. En su trayectoria unirían, por tanto, sus Casas y haciendas con los Vega Calderón de Estepa; los Pacheco Rojas de Antequera, emparentados con los marqueses de la Peña de los Enamorados; los Daza Maldonado vallisoletanos pero instalados en Málaga; los Saavedra sevillanos –una línea menor de los marqueses del Moscoso–; o los Salcedo de Granada. Una carrera vertiginosa, ni que decir tiene, y que se aceleraría definitivamente en el siglo XVIII

[35] Pantoja, 1763: p. 8.

en las figuras de don Juan de Cuenca Mora, al que nos referiremos a continuación, y en la de su hijo don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, caballero de Calatrava y de la Real Maestranza de Granada, y que detentó, entre muchas otras dignidades, la veinticuatría que los Salcedo tenían a perpetuidad en Granada[36]. Tan sólo una generación más tarde, el monarca Carlos III concedería en 1805 a don Juan María de Mora Salcedo el título de conde de Santa Ana de la Vega, alcanzando el horizonte perseguido a lo largo de más de tres siglos[37].

Pero los perfiles que ahora nos interesan, como autores de la renovación de la vieja residencia, son los que vivieron en las décadas centrales del Setecientos. Hasta la actualidad no han sido pocos los errores que han envuelto a la datación y la promoción de las obras, atribuyéndose su inicio con demasiada frecuencia a don Antonio de Mora y Saavedra (1742-1783) en lugar de a su padre, don Juan de Cuenca y Mora (1677-1744), su verdadero ideólogo[38]. En lo que sí se ha acertado ha sido en situar las primeras intervenciones en la década de 1730, aunque las obras se dilataron en el tiempo y se acometieron en distintas campañas, como era habitual, comprometiendo no sólo al citado don Juan, sino también a su esposa y a su heredero.

Hijo de don Francisco de Cuenca Mora y Pacheco y de doña Beatriz Daza Maldonado, don Juan de Cuenca Mora fue capellán de menores órdenes y tras enviudar de doña Leonarda Tejeiro Fernández de Córdoba, contrajo matrimonio en 1739 con la sevillana doña Luisa Francisca de Saavedra (1705-1755). Don Juan pertenecía, como buena parte de las élites lucentinas, al estrato de los hidalgos, el más bajo escalón del estado nobiliario, aunque la suya había sido una nobleza cuestionada en Lucena y, por ende, litigada ante la Real Chancillería de Granada. Así, aunque su linaje no gozaba del ansiado 'origen inmemorial', había conseguido

[36] Sirva de ejemplo cómo se presentaba ante Alonso Jerónimo Ramírez, escribano público de Lucena, en 1762, para escriturar un poder: *"Sea notorio a los que vieren este público instrumento cómo yo, don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, vecino que soy de esta ciudad de Lucena, maestrante y veinticuatro de la de Granada, contador de la Real Hacienda de población confiscada a los moriscos de aquel reino, juez comisionado por el Supremo Consejo de Guerra con aprobación de Su Majestad para la visita de ganado yeguar caballar del reino de Córdoba, sus pastos e incidencias, y Teniente Coronel del Regimiento Provincial de Málaga [...]".* AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 2256, 1762, f. 385 r.
[37] A.H.N., Consejos, 8979, A.1805, Exp. 5140.
[38] Rivas, 1981: p. 176; 1993: p. 883. VVAA, 1987: p. 282.

en 1684 renovar una ejecutoria de hidalguía concedida en 1509 a su quinto abuelo, Pedro de Cuenca[39].

No menos interesante es el hecho de que, como primogénito, concentrase en su persona la titularidad de dos grandes mayorazgos con sus respectivas agregaciones. Por sus últimas voluntades sabemos que fue poseedor del vínculo del regidor Juan de Mora y del fundado por don Francisco de Santa Cruz Natera en Antequera[40]. Sin poder evaluar aún la verdadera magnitud del patrimonio libre de toda vinculación por la propia dispersión documental, no parece descabellado suponer que esas rentas amayorazgadas constituyeran el grueso de los medios con los que se financió el plan de obra[41].

Para el proyecto, en extremo ambicioso porque debía dotar al linaje de una morada digna de su alta calidad, se contó con los mejores artistas del momento. En esta línea, ha llegado a plantearse que el lucentino Juan Antonio del Pino Ascanio pudo encargarse de la totalidad del edificio. De lo que no hay duda es de que fue el responsable de la magnífica portada que preside la fachada, *"uno de los proyectos más monumentales de la arquitectura civil cordobesa del siglo XVIII y de todas las épocas, por diseño, materiales y ornato"*, según Rivas Carmona, quien la adscribe al maestro cantero local por las analogías con la portada de La Asunción de Cabra[42].

Compuesta por veinticuatro varas organizadas en tres cuerpos, *"a cuya hermosura contribuyeron con abundancia los mármoles más finos y los jaspes más vistosos"*, en la fachada se impuso una fuerte horizontalidad en detrimento de la altura[43]. El primer cuerpo, de unas diez varas y erigido en sillería, se distinguía por un grueso cordón del segundo, compuesto de mampostería con verdugadas de ladrillos. El tercero, de carácter menor, albergó probablemente un palomar.

---

[39] A.R.C.H.G., 4628-033, Real Provisión de Ejecutoria de Hidalguía para don Antonio Francisco y don Francisco Eusebio Cuenca y Mora, 1684.
[40] A.H.P.C.O., Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 2217, 1741, f. 26 y ss.
[41] Al menos así ha sido posible constatar para el caso de la fortuna de su hijo, don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, consignada en el Catastro de Ensenada: A.H.P.C.O., Catastro de Ensenada, Lucena, Volumen 463, f. 463 v.
[42] Rivas, 1981: p. 178. Se señala al cantero lucentino Juan Antonio del Pino Ascanio como autor de la portada por las analogías halladas con las de la iglesia parroquial de La Asunción de Cabra, también obra suya. Rivas, 1993: p. 883
[43] Pantoja, 1763: p. 8.

Son los balcones y ventanas los que otorgan verticalidad al conjunto; los primeros, en mármoles rojos y enmarcados con pilastras laterales, quedan rematados con frontones rotos y pirámides de bolas. Las ventanas, limitadas al primer cuerpo, presentan baquetones mixtilíneos tallados en la propia sillería.

Y como máxima expresión de la virtud familiar, la portada de orden corintio y mármoles polícromos de la Subbética, ejemplo de perfección y originalidad de la experiencia arquitectónica (Fig. 1). Formas geométricas y piedras finas de distintas tonalidades –ambos, como se sabe, rasgos del Barroco lucentino–, pero entre las que predomina el rojo, ensambladas magistralmente hasta gestar la portada barroca civil más espléndida de toda Lucena, y una de las más llamativas de todo el reino de Córdoba. Distribuida en dos cuerpos, el primero lo ocupa la puerta, para la que del Pino Ascanio se decantó por una tradicional solución adintelada con baquetones y que quedaba encuadrada entre columnas corintias de fuste acanalado[44]. En el segundo nivel sobresalen los estípites que flanquean el balcón central y que sirven, a su vez, para sostener las armas de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, su más renombrado poseedor. Por lo anterior se acepta que la portada fue una de las últimas realizaciones, concluida muy probablemente antes de la década de 1760 o en sus primeros años (Fig. 2).



Fig. 1. Casa-palacio de los Mora Cuenca o Palacio de los Condes de Santa Ana (calle de San Pedro, Lucena). Portada. Foto: Nereida Serrano Márquez (N.S.M.)

[44] VV.AA., 1987: p. 282.



Fig. 2. Casa-palacio de los Mora Cuenca o Palacio de los Condes de Santa Ana. Portada. Detalle de las armas de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra. Foto: Gonzalo J. Herreros Moya (G.J.H.M.)

En cuanto a los interiores, el solar estaba conformado por dos crujías que quedaban asociadas de dos vestíbulos con sus patios (Fig. 3), revestido el segundo de ellos de verdadera monumentalidad por su carácter porticado y por la fuente de mármol que contiene en su centro.

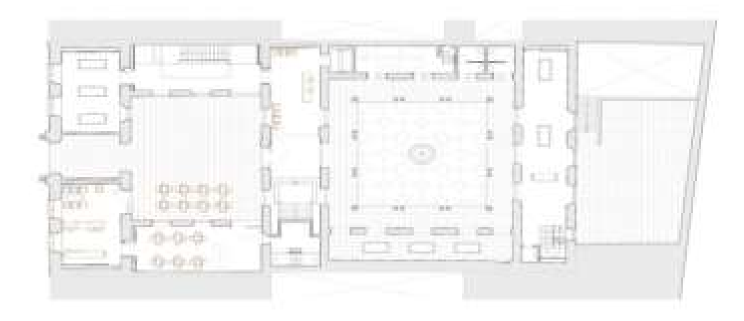


Fig. 3. Planta del Palacio de los condes de Santa Ana en la actualidad, tras su remodelación entre 2010 y 2011. Fuente: Alba Ceacero Arquitectos.

Desde el zaguán, y atravesando el primero de los patios que organizaba las habitaciones del servicio y las zonas de granero, cuadras y cocina, se llega al segundo vestíbulo en el que adquiere un protagonismo indiscutible la escalera imperial que da acceso al *piano nobile* (Fig. 4). De un solo tiro, la escalera dibuja después una 'T' al desdoblarse en dos tramos perpendiculares; por su originalidad, adquiere autonomía y se convierte en un elemento capital de los interiores, además de en uno de los

soportes de los emblemas familiares[45]. La misma escalera recibe en su descanso una cúpula octogonal que es objeto de una abigarrada red de yeserías. Considerada uno de los últimos trabajos del proyecto –también ejecutada en tiempos de don Antonio Rafael de Mora–, ha sido asignada al maestro granadino Francisco José Guerrero o a su discípulo Pedro de Mena Gutiérrez[46] (Fig. 5).





Figs. 4 y 5. De izquierda a derecha: escalera imperial en forma de T, emplazada en el segundo vestíbulo de la planta baja, y vista de las yeserías que la escalera recibe en su cúpula. Fotos: (G.J.H.M.) y (N.S.M.), respectivamente.

Predominan en ella los motivos florales y vegetales, encajados entre niños desnudos y veneras. Por su parte, las pechinas van a ser el sostén de los blasones del linaje, timbrados con recargados yelmos con penachos y casi inadvertidos ante la masa de yeso. Los dos tiros que se desdoblan del principal también acogen en su altura sendas medias naranjas con la heráldica familiar más marcada.

Las actuaciones más atractivas se ejecutaron, pues, en vida de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, quien además puso toda su diligencia en formar un destacado gabinete de antigüedades para su disfrute[47]. A su padre debió de corresponder el alzado de paramentos, el trazado de estancias, la disposición de las

[45] Sobre la autonomía de las escaleras imperiales en el Barroco cordobés, véase Raya, 1991: p. 247-264.
[46] Rivas, 1981: p. 177; 1982: p. 27.
[47] Pantoja, 1763: p. 10.

cubiertas y la construcción de un oratorio particular en el que poder celebrar la eucaristía, para lo cual solicitó, en 1739, los permisos requeridos ante las autoridades episcopales de Córdoba[48]. La propiedad de una capilla integrada en las casas principales es otro de los signos irrefutables y más elocuentes del altísimo nivel socioeconómico del que hicieron gala los Mora Cuenca en el Setecientos.

En los años que discurrieron entre el fallecimiento de don Juan de Cuenca y Mora (1744) y el de su mujer (1755), fue ésta la garante de la continuidad de las obras. En su testamento afirmaba que había adquirido una casa en la calle Calzada, que lindaba con el muro meridional del segundo patio, *"para aprovechar e introducir el agua del pozo de ella en la cañería que viene a la fuente, que a costa de los caudales de dicho mi hijo he puesto y fabricado en estas casas principales de mi habitación"*[49]. Temiendo la interrupción de los trabajos por la minoría de edad de su hijo, encomendaba su finalización a fray Alonso Jesús y Ortega, padre general de la Orden de Hospitalarios y sobresaliente mecenas[50].

Especial cuidado recibirían las estancias dedicadas a la recepción y a la sociabilidad familiar. Chimenea, muebles y tejidos de importación, platería y ostentosos cortinajes debieron vestir el *salón de estrado*, el cuarto más importante del piso noble. Además, gracias a Fernando Ramírez de Luque, tenemos noticia de una notable colección de óleos de la que él mismo habría sido espectador: *"[Se conserva] en casa del conde de Santa Ana, un cuadro de cuatro varas del paso de la Verónica, de lo mejor de Rubens; un Nicodemus con el Señor muerto, del Veronés; un David y un San Acisclo, de Castillo; un San Fernando, del natural, de Murillo, y varios fruteros excelentes"*[51].

---

[48] A.M.G., Pruebas de Caballeros XXIV, L.00404, 1757, 'Expediente de ingreso de don Antonio de Cuenca y Mora', f. 26 v.

[49] A.H.P.C.O., Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 2251, 1755, f. 212 v.

[50] Fray Alonso Jesús y Ortega promovió, por ejemplo, la construcción de la basílica de la casa madre de los hospitalarios en Granada. Su gran obra en su Lucena natal fue el convento-hospital de San Juan de Dios, del que asumió su derribo y levantamiento *ex novo*, por lo que se le ofreció el patronato de la capilla mayor de la nueva iglesia. Rivas, 1982: p. 19. Doña Luisa Francisca de Saavedra declaraba en su testamento de 1755: *"Que existen los frutos y ganados que constan de apuntaciones que expresara el antedicho Manuel Ramírez, mi hacedor y de éstos y de los caudales en la dicha ciudad de Sevilla, se concluya la obra pendiente de las casas principales de mi morada, calle San Pedro, cuyo encargo pido y suplico al reverendísimo padre general fray Alonso de Jesús y Ortega, se sirva tomarlo bajo su dirección y acertado gobierno para que, mediante sus disposiciones y órdenes que diere a la persona de su satisfacción, se verifique la conclusión de dicha obra según que mejor le pareciere a su reverendísima y tiene entendido, de mi voluntad que ha sido siempre de concluirla para la mejor habitación y decencia de mi hijo y su familia"*, AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 2251, f. 210 v.

[51] Ramírez de Luque, 1794-1808: p. 145.

Ingente movilización de recursos económicos y humanos que cayó pronto en desuso. Con motivo de las terceras nupcias de doña Luisa Francisca de Saavedra, viuda del promotor, con el oidor de la audiencia granadina Juan Francisco Ansotti, el linaje empezó a orientar sus expectativas hacia la ciudad del Darro. Paradójicamente, don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, uno de los miembros que más esfuerzo había invertido en la empresa, sería el último de sus moradores. Instalado definitivamente en Granada desde 1757 tras su matrimonio con doña Antonia de Salcedo, relegó su flamante palacio lucentino a la condición de segunda residencia y casi finca de recreo ocasional.

La residencia de los Ramírez Rico de Rueda

Muy cercanas a la anterior, en la calle de las Torres, que creció a partir del Quinientos siguiendo la línea de muralla de la ciudad, se encontraban las casas principales del extenso linaje de los Ramírez Rico de Rueda, condes de las Navas en una de sus numerosas ramas. Efectivamente, la calle de las Torres se convirtió desde antiguo en su zona preferente de hábitat y de movimiento, llegando a dibujarse una situación de confluencia de las viviendas de los herederos en los principales mayorazgos en un acotado espacio. Hubo, de esta manera, varios familiares unidos en distinto grado de parentesco habitando en esa misma vía. Sin embargo, y por motivos evidentes, solamente vamos a centrarnos en las únicas que hoy siguen en pie, que son las que pertenecieron en la segunda mitad del Setecientos a don Alonso José Ramírez Rico de Rueda y Poblaciones. Éstas aparecen con frecuencia en la documentación como *"las casas del Arco Bajo de la plaza Nueva"*, por situarse justo frente a ellas una de las puertas del lienzo de muralla. Antes, no obstante, conviene dar unas breves pinceladas sobre sus moradores, entendiendo que el que constituyó su espacio doméstico fue resultado directo de sus ansias de ascenso social y de proyección de su honor.

Si la de los Cuenca Mora resulta un ejemplo perfecto del patrimonio impulsado por una familia hidalga, la residencia de don Alonso José Ramírez es uno de los testimonios materiales más vivos de las estrategias de integración y de ennoblecimiento de un grupo judeoconverso. Constituye una de las muchas huellas que en Lucena dejó la nutrida comunidad cristiano nueva y que, mediante un estudio

integral, nos permitirá seguro evaluar la verdadera incidencia del fenómeno converso en la configuración social, política, económica y también cultural de la ciudad[52].

Las raíces del *macrocefálico* linaje de los Ramírez se hunden en Espejo, otro de los señoríos integrantes del estado de Comares, donde hicieron fortuna gracias al negocio del dinero, prestando censos a particulares y al propio marqués, quien pronto los situaría al frente de su administración. Así fue cómo, ya instalados en Lucena, Miguel Ramírez, el *pariente mayor* de este vastísimo abolengo, y su hijo Juan se convirtieron en gobernadores y contadores de la Casa señorial. En este caso, por tanto, fue el favor de los Fernández de Córdoba lo que propició su espectacular afianzamiento en los medios locales. Y no sólo su afianzamiento, sino su propia supervivencia: hacia 1583, en una visita del tribunal de la Inquisición de Córdoba a la localidad, salió a la luz el pasado herético de Miguel Ramírez, penitenciado por judaizante. Si este hecho *infamante* no trascendió y no tuvo repercusiones negativas para sus descendientes fue, esencialmente, y como recientemente hemos podido demostrar, por su cercanía a la esfera de poder señorial[53]. A su lado, los Ramírez lograrían acreditar su preterida hidalguía y su limpieza de sangre, fundamental para seguir escalando posiciones en la pirámide social.

Ya libres de toda sospecha, pudieron unirse a otra de las más renombradas estirpes lucentinas, la de los Rico de Rueda, que controlaban desde antiguo algunas regidurías en el municipio. Aproximadamente desde fines del siglo XVI y a lo largo de su amplia trayectoria, se repitieron hasta el empacho los matrimonios dentro del grupo. Y cuando las uniones se produjeron fuera de él, se prefirió emparentar con familias del reino de Granada y también de innegable pasado hebraico, como los del Rosal, los Pérez del Pulgar o los Maldonado[54]. Todo ello contribuyó a configurarlo, sin duda, como uno de los *clanes* judeoconversos más potentes de la Andalucía Moderna.

Contextualizada, aunque de forma muy somera, la evolución familiar, es momento de centrarse ya en su seña de identidad más visible en la ciudad. Las primeras noticias que tenemos de unas casas principales datan de 1575, año en que

[52] También este proceso, el del origen judeoconverso de buena parte de las élites lucentinas y su legado patrimonial, está siendo abordado en el transcurso de nuestra tesis doctoral.
[53] Serrano, (en prensa) c.
[54] Soria, 2008: p. 40-41.

el citado Miguel Ramírez decidió reunirlas en el mayorazgo que fundó en su testamento, aunque no especificaba su ubicación. Sí lo haría su nieto Juan Ramírez de Aguilar, regidor y familiar del Santo Oficio, esposo de doña Isabel de Rueda Rico, al instituir un nuevo vínculo en 1597. En él requería que su primogénito, don Pedro Ramírez de Rueda, había de tomar su legítima "*en las casas de mi morada, que son en esta villa en las Torres, linde con casas de don Bartolomé Ramírez, mi hermano, linde de casas de los herederos de Francisco Ramírez, mi tío*"[55]. Sirve lo anterior asimismo para ejemplificar lo suscrito algunos párrafos atrás, cuando comentábamos la formación de una zona de influencia familiar en ese entorno viario.

En la década de 1730, el por entonces sucesor en la Casa y mayorazgos, don Juan Fernando Ramírez del Pulgar, le vendía a su hermano don Juan Pascual Ramírez del Pulgar las que eran las casas principales de la rama primigenia del linaje. A pesar de estar vinculadas, éste último las adquiría como libres por un precio de 19.300 reales de vellón. El motivo de la venta no era otro que el traslado de don Juan Fernando a otras casas libres, *"de mayor estimación"*, muy próximas a las precedentes y *"que nombran la de los balcones, en linde con el Arco Bajo de dicha plaza y casas del vínculo que fundó don Melchor del Adarve"*[56]. Su nueva morada, en la plaza Nueva, pasaría a ser uno de los bienes integrantes del mayorazgo que fundó en 1731[57].

Nos sigue interesando la línea familiar representada por don Juan Pascual, que fue la que mantuvo las casas del Arco Bajo. A este tenor, una de las hijas tenidas por este personaje con su segunda esposa, doña Teresa Javiera Poblaciones, fue doña Ana María Ramírez Rico de Rueda y Poblaciones, quien en 1741 se unió a su primo hermano don Alonso Rico de Rueda Cabrera y Poblaciones[58]. Éste último sería el encargado de acometer, a partir de 1757, las reformas que darían a las casas el aspecto

[55] A.H.P.C.O., Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 2137, 1746, s. f. El testamento de don Juan Ramírez de Aguilar fue protocolizado con motivo de los autos posesorios desencadenados tras el fallecimiento de don Juan José Ramírez y Maldonado. El testamento de Miguel Ramírez también se halla inserto en los mismos autos.
[56] *Ibídem,* f. 468 v.
[57] *Ibíd.,* f. 461 r. y ss.
[58] Don Alonso Rico de Rueda Cabrera y Poblaciones eran hijo de don Andrés Rico de Rueda Cabrera y Rojas y de doña Catalina Victoria de Poblaciones Godo Godínez y Sandoval, hija de los condes de las Infantas y hermana de doña Teresa Javiera de Poblaciones. Su tía, por tanto, llegó a convertirse también en su suegra. A.H.P.C.O., Protocolos Notariales de Córdoba, Leg. 2217, 1741, f. 59 y ss.

que aún hoy mantienen, muy a pesar del paso del tiempo y de las transformaciones que han afectado a su distribución interna[59].

Sus primeros pasos se orientaron hacia dos direcciones muy concretas. Por una parte, llegó a un acuerdo verbal con su sobrino don Juan Pascual Ramírez de Contreras para que éste le cediese veintidós varas de frente de otra casa solar que seguía manteniendo en la calle de las Torres, heredadas a través del mayorazgo de don Bernabé Ramírez de Vallejo, y que lindaban con las suyas[60]. Así lo expresaba en su testamento don Juan Pascual:

> *"Las dichas veintidós varas de frente cedí verbalmente a don Alonso José Rico de Rueda y Poblaciones, mi tío, de esta vecindad, para que las incluyese en las casas que estaba labrando en la misma calle, con quien lindaba el mencionado solar, labrando en ellas tres varas de frente en las que se incluye parte de una sala de estrado y tres cuartos que siguen con puertas al corredor de las mencionadas sus casas y ventanas al corral de dicha casa solar, y en su fondo cocina y trascocina."*[61]

En esa permuta, su tío le hacía entrega de una pieza de dieciséis celemines y un cuartillo de tierra en el ruedo de Lucena, en las inmediaciones del pago del Molino Grande, y de una parte del corral que quedaba ahora en las casas de don Juan Pascual. Del mismo modo, se comprometía a no obstaculizar la entrada de luz en las estancias de don Juan Pascual que colindaban con el corral de don Alonso[62].

La segunda actuación se concretó en la extracción de los cimientos de la vieja residencia para levantarlos *ex novo*, incorporando los terrenos recién adquiridos. Con los pertenecientes al antiguo vínculo de don Bernabé Ramírez de Vallejo se alzaron la sala de estrado y tres cuartos comunicados en su interior con un corredor y con ventanas al corral de la casa. Al fondo, en otra crujía, se situaron la cocina y trascocina. Además, agregando otros terrenos del mayorazgo fundado por don Pedro Jiménez Rico, se ganó espacio en la calle Rojas (hoy Canalejas), donde hacían

[59] La intervención ha sido fechada en 1757 porque fue en ese año en el que el mencionado don Alonso requirió al cabildo municipal el permiso para sacar los cimientos de las casas de su morada. Esta información es citada en la nota 192 de AA.VV., 1987: 280. En el presente, el inmueble sigue manteniendo la portada y un patio porticado más o menos coherente con el que pudo albergar originariamente.

[60] Don Juan Pascual Ramírez de Contreras, alférez mayor y regidor de Lucena, era el primogénito de don Juan Pascual Ramírez Rico y doña Vicenta Gertrudis de Contreras y Uribe; por tanto, era el hijo del medio hermano de doña Ana María Ramírez y Poblaciones, la esposa de don Alonso Ramírez Rico.

[61] A.H.P.C.O., Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 3199, 1774, f. 622 r.

[62] *"Bajo de la calidad de que jamás había de poder quitarme las luces de la sala, cocina, trascocina, despensa ni el desagüe, pues de lo contrario no debía tener efecto dicho cambio"*, *Ibídem.*

esquina. Entre lo que se agregaba, don Alonso resaltó: *"lo principal del claustro y piezas que caen a la calle de las Torres y Rojas, y al citado huerto y lo restante que mira a la repetida calle de Rojas, donde están las oficinas de pajares, caballerizas y cocheras y alguna parte de dicho huerto"*[63].

Definido el espacio intramuros, la intervención más tardía debió de ser la proyección de la portada, considerada una *hermana menor* de la del Palacio de los condes de Santa Ana. Como ésta, también la de los Ramírez Rico de Rueda sobresale en el empleo de los mármoles jaspeados en tonos rojos y negros propios de la Subbética, y en los juegos geométricos que acoge su ornamento. Por lo anterior, y por lo cercano de las fechas de su realización –casi simultáneas–, ha sido también atribuida al maestro local Juan Antonio del Pino Ascanio (Fig. 6)[64].

Fig. 6. Portada de las casas de don Alonso José Ramírez Rico y Poblaciones (calle de las Torres, Lucena). Foto: (N.S.M.)



Se trata de una portada proyectada en dos niveles. El inferior consta de un vano adintelado rodeado de una rica combinación de orejetas y molduras, que queda flanqueado por dos columnas corintias de fuste tallado. En el superior despunta el balcón custodiado por estípites que le aportan monumentalidad al conjunto y que reciben en sus márgenes los dos escudos que comprende la fachada (Fig. 7). Como

[63] A.H.P.C.O., Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 3268, 1781, f. 268 v.
[64] Jesús Rivas Carmona consideró que se trataba de una *"versión simplificada"* de la casa-palacio de los condes de Santa Ana, aunque la atribuyó erróneamente a los marqueses de Campo de Aras. Rivas, 1981: p. 180.

cénit de ese segundo cuerpo, un frontón recto partido con remates de pirámides y bolas[65].

La fachada tiene, como la casa de los Cuenca Mora, dos pisos que concentraban las ventanas y balcones, y un tercero de carácter menor; aunque ha sido reformada recientemente, debió de presentar, como en la actualidad, un zócalo y un muro compuesto de sillares con verdugada de ladrillo. En las dos alturas restantes se habría recurrido al encalado[66].



Fig. 7. Detalle del balcón flanqueado por estípites y de las armas que penden en la fachada. Foto: (N.S.M.)

Orgulloso de su empresa, don Alonso José Ramírez Rico y Poblaciones acució en su testamento a sus descendientes a mantener dignamente el inmueble, y a *"convenirse en la conservación de estas referidas casas por su buena planta, hermosura de fábrica y situación de sus puertas principales en la dicha calle de las Torres, que es una de las mejores de la ciudad"*[67]. Además, declaró haber gastado de su propia hacienda y caudal más de 200.000 reales, viéndose perjudicada la legítima que debía heredar doña Catalina Ramírez Rico, su hija; tal es así, que decidió asignarle una pensión en concepto de alimentos *"para que viva con la correspondiente decencia"*[68].

[65] Jordano, 2013: p. 1020.
[66] *Ibídem.*
[67] A.H.P.C.O., Protocolos Notariales de Lucena, Leg. 3268, 1781, f. 268 v.
[68] *Ibídem.*

7. AMODO DE CONCLUSIÓN

En este breve recorrido hemos tenido ocasión de ver cómo las élites locales fueron destacados agentes en la transformación del urbanismo lucentino a lo largo del siglo XVIII. Jugaron, de hecho, un papel trascendental en la configuración espacial y simbólica de la ciudad, definiendo sus propias zonas de influencia y de hábitat, y acentuando lo que podríamos tildar de 'políticas de imagen'. Su proceso de ennoblecimiento se acompañó de unas prácticas que tendieron a la proyección de un poder que iba *in crescendo*; y en el centro de esas prácticas, por lo directo del mensaje de honorabilidad emitido, se situaron sus casas principales. En esta línea, nos parece imprescindible estudiar ambos procesos –ennoblecimiento y adopción de un modo de vida decoroso– desde la imbricación, ya que de manera aislada no son capaces de ofrecer una visión completa del fenómeno del ascenso social en el Antiguo Régimen, en la que *ser* y *parecer* fueron de la mano.

Asimismo, nos servimos de estas líneas para reivindicar unas huellas de arquitectura civil doméstica, con especial arraigo en el reino de Córdoba, y que poseen un potencial explicativo innegable, a pesar de que han quedado generalmente eclipsadas por el protagonismo de la arquitectura religiosa. En nuestro caso concreto, las presentadas constituyen únicamente una ínfima muestra de la tupida red de casas principales que atesora Lucena. Con lo aquí expuesto, más que resultados definitivos, pretendemos ofrecer una nueva perspectiva de aproximación a la materia y una metodología de trabajo con las que poder revelar las múltiples caras que la movilidad social adoptó en la España Moderna.

APENDICE DOCUMENTAL

Expediente personal del Conde de Santa Ana, don Antonio de Mora Oviedo Castillejo, prócer y senador por la provincia de Granada y vitalicio. Certificación de los bienes urbanos y rústicos del mismo (1834)

AHS, ES.28079.HIS-0424-01, f. 13 y ss.

"Diligencias por las cuales legalmente se acredita que los bienes urbanos y rústicos que en esta ciudad y su término que en esta ciudad y su término posee el Excmo. Sr. Conde de Santa Ana gradúan una renta anual de 148.474 reales y 17 maravedís de vellón.

[…] Declaración de los maestros de albañilería:

En la ciudad de Lucena, a 30 de julio de año de 1834, ante el señor corregidor en ella, se personaron Antonio Pérez de Arjona y Lorenzo de Gálvez, maestros de albañilería y alarifes públicos de este consejo, de quienes, por ante mí el escribano recibió juramento que hicieron a Dios y una cruz, según derecho bajo cuyo cargo prometieron verdad, y dijeron que en cumplimiento del nombramiento pericial que les fue hecho en este expediente, tienen aceptado haber visto y reconocido los edificios que en esta sobredicha ciudad y su término posee el Excmo. Sr. Conde de Santa Ana, los que tasan y justiaprecian en renta en el modo y forma siguiente:

Primeramente, unas casas de las más principales de esta ciudad de Lucena, sitas en la Calle de San Pedro de ella, medianeras por la parte de levante con casas de los herederos de don Vicente Tenllado y por las de poniente con otras de don Juan Valdelomar, las que tienen en el patio primero tres pozos, una habitación para el portero próxima a la puerta principal de su entrada, dos cuadras de mucha extensión para los caballos, dos cocheras, habitación para los criados de librea y criados para el cuido de los caballos, otra habitación y un salón bajo.

En el cuerpo segundo está la escalera principal con un salón al frente, y el paso para entrar al patio segundo, el que lo circulan cuatro cuerpos que forman claustro sirviendo de pilastras a los arcos, en cada una de ellas, dos columnas de jaspe bruñido. Y en estas diferentes oficinas o habitaciones bajas que por dicho claustro se entra a ellas. Y en el claustro alto están las entradas y salidas a otras habitaciones que sirven de dormitorios y de entradas a los salones altos, comedores y demás.

En el cuerpo tercero hay otro salón y comedor bajo con patio de la salida de otras en que está el jardín. Contiguo al dicho cuerpo hay otro donde están las oficinas de las cocinas altas y bajas, despensas, y otra escalera para el uso de ellas.

Próximo al antedicho está el patio de mucha extensión, que sirve de picadero para los caballos y en su final, diferentes habitaciones que sirven de cuadras para las caballerizas menores, pajares, lavaderos y puertas que llaman falsa, a la calle de Navas.

En el salón alto del tercer cuerpo tiene el oratorio y separación para chimenea francesa, para los señores […] para el mismo uso, cuyas casas gradúan en renta en la cantidad de 15.450 reales de vellón".

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Fuentes impresas anteriores a 1900

López de Cárdenas, Fernando José (1777): *Memorias de la ciudad de Lucena y su territorio, con varias noticias de erudición pertenecientes a la Bética*, Imprenta de Benito Daza, Écija.

Pantoja, Antonio Rafael (1763): *Festivas demostraciones de júbilo prevenidas para la deseada y esperada venida del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli a la ciudad de Lucena, que habían de dejarse ver en la fachada principal de las casas de don Antonio Raphael Pantoja Mora y Saavedra*, Imprenta de Nicolás Moreno, Granada.

Ramírez de Luque, Fernando (1794-1808): *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar la verdadera historia de su patria Lucena*, Lucena.

Fuentes bibliográficas

Alegre, Esther (2008/1): "La configuración de la ciudad nobiliaria en el Renacimiento como proyecto ideológico de una élite de poder", *Tiempos Modernos*, 16: 1-19.

Álvarez-Ossorio, Antonio (1998-1999): "Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI – XVIII)", *Revista de Historia Moderna*, 17: 263-278.

Andueza, Pilar (2004): *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII: familias, urbanismo y ciudad*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

Bernardo, José Manuel (1981): "La decadencia de los señoríos en el siglo XVIII. El caso de Lucena", *Lucena: apuntes para su historia. I Jornadas de Historia de Lucena*, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Lucena: 61-83.

Bonet, Antonio (1978): *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.

Bonet, Antonio (1986): *Andalucía monumental: arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*, Editoriales Andaluzas, Sevilla.

Brown, Jonathan; Elliott, John Huxtable (1981): *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Revista de Occidente, Madrid.

Cabrera, Margarita (1999): "La vivienda noble en Córdoba durante el siglo XV", *Córdoba en la Historia: la construcción de la urbe*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba: 263-270.

Calvo, José (1991): "La población de Lucena en el tránsito del siglo XVII al XVIII", *I Encuentro de investigadores sobre Lucena*, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Lucena: 67-79

Cámara, Alicia (2006): "La dimensión social de la casa", *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, *Vol. 1. Edad Moderna*, Ediciones El Viso, Madrid: 125-200.

Díaz, Antonio (enero-junio 2009): "Las casas del deán don Juan de Córdoba: lujo y clientela en torno a un capitular del Renacimiento", *Hispania Sacra*, LXV: 77-104.

Díaz, Juan (2007): "La residencia del grupo nobiliario asturiano en el siglo XVII: arquitectura, interiores, decoración", *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*, Universidad de Sevilla: 199-210.

Domínguez, Antonio (1973): *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid.

Franco, Gloria (2009): "La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social", *Chronica Nova*, 35: 63-103.

García, Manuel (2013): "Un palacio para el duque: don Luis de Aragón y la reforma del castillo de Lucena (1649-1654)", *Las artes y la arquitectura del poder*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón: 843-858.

González, Natalia (2012): "De *casas principales* a palacio. La adaptación de la residencia nobiliaria madrileña a una nueva cotidianeidad", *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 30 (2012): 47-66.

Herrera, Sarai (2010/12): "Don Diego Fernández de Córdoba y el palacio del marquesado de Guadalcázar", *Tiempos Modernos*, 21: 1-21.

Herreros, Gonzalo (2013): "Nobleza, genealogía y heráldica en Córdoba: la casa solariega de los Mesa y el palacio de las Quemadas", *Historia y Genealogía*, 3: 99-194.

Jordano, Mª Ángeles (2012): *Escudos de Córdoba y provincia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba-Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Córdoba.

López-Cordón, María Victoria (2009): "Casas para administrar, casas para deslumbrar: la pedagogía del palacio en la España del siglo XVIII", *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*. *Tomo II,* Xunta de Galicia, Santiago de Compostela: 17-53.

Molina, Raúl (2000): "Un ejemplo de arquitectura civil cordobesa en la Edad Moderna: La Casa del Bailío", *Ámbitos*, 4: 29-41.

Molina, Raúl (2007): "El señorío de Lucena y los Fernández de Córdoba: formación y evolución en la Edad Moderna", *Jornadas de Historia de Lucena*, Fundación Miguel Pérez Solano-Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Lucena, 23-26 de noviembre de 2006: 267-310.

Molina, Raúl (2011): "El largo camino hacia el individualismo. El Palacio de los Condes de Luque en Granada en los inicios de la Contemporaneidad", *Historia y Genealogía,* 1: 57-111.

Ramallo, Germán (1993): *Arquitectura señorial en el Norte de España*, Universidad de Oviedo, Oviedo.

Ramírez de Arellano, Rafael (1992): *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba*, Edición y notas de José Valverde Madrid, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba: 323-338.

Ramírez de las Casas, Luis María (1986): *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*, *Vol. 2*, Edición de Antonio López Ontiveros, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba: 294-319.

Raya, Mª Ángeles (1991): "Escaleras cordobesas del siglo XVIII", *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba: 247-264.

Rivas, Jesús (1981): "Estudios de arquitectura barroca cordobesa. III: la arquitectura civil del siglo XVIII", *Axerquia*, 3: 167-188.

Rivas, Jesús (1982): *Arquitectura barroca cordobesa*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

Rivas, Jesús (1993): "Castillos y palacios barrocos", *Los pueblos de Córdoba. Vol. 3*, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Córdoba: 883-884.

Rubio, Pamela (2014/1): "El hábitat de la nobleza provinciana en la Edad Moderna: el caso de Ciudad Rodrigo a mediados del siglo XVIII", *Tiempos Modernos*, 28: 1-42.

Ruiz, Ángel (2011): "Guardar las apariencias. Formas de representación de los poderes locales en el medio rural cordobés en la época moderna", *Historia y Genealogía*, 1: 167-187.

Ruiz de Algar, Rafael (enero-diciembre 1979): "Las primeras casas del cabildo lucentino (1609-1636)",*BRAC*, Vol. 11, Año XLIX, 100: 387-413.

Serrano, María Araceli (2004): *El poder socioeconómico y político de una élite local. Los regidores de Lucena en la segunda mitad del siglo XVII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba-Cajasur Publicaciones, Córdoba.

Serrano, Nereida (en prensa) a: "Familia, ascenso social e imagen del poder: el Palacio de los condes de Santa Ana de Lucena (siglo XVIII)", *XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Sevilla, 4 de junio de 2014.

Serrano, Nereida (en prensa) b: "La arquitectura civil barroca como reflejo del ascenso social: los Luque Granados y sus *casas principales* de Montemayor (s. XVIII)", *I Jornadas de Patrimonio Cultural e Historia de Montemayor*, Córdoba, 29 de marzo de 2014.

Serrano, Nereida (en prensa) c: "<<Que la penitencia no debe obstar a los descendientes que de él hubiere>>. Integración y ascenso social de una familia judeoconversa: el caso de los Ramírez de Lucena (Córdoba)".

Soria, Enrique (2001): *El cambio inmóvil. Transformaciones y permanencias en una élite de poder (Córdoba, ss. XVI-XIX)*, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba.

Soria, Enrique (2002): "Señorío y poderes locales en la Andalucía del siglo XVIII. Nuevas perspectivas", *La Historia de Andalucía a debate. II. El campo andaluz*, Granada, Anthropos-Diputación Provincial de Granada, Granada: 27-43.

Soria, Enrique (2007): *La nobleza en la España Moderna. Cambio y continuidad*, Marcial Pons, Madrid.

Soria, Enrique (2008): *Linajes granadinos*, Diputación de Granada, Granada.

Soria, Enrique (2011): "La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España moderna", *Historia y Genealogía*, 1: 5-10.

Urquízar, Antonio (2007): *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid.

Urquízar, Antonio (2013): "Estrategias de imagen de las élites urbanas", *Arte y poder en la Edad Moderna*, Editorial Universitaria Ramón Areces-UNED, Madrid: 229-252.

Vigara, José Antonio (2014/9): "El palacio del VI conde de Fernán Núñez: La arquitectura como exaltación simbólica del linaje durante la Ilustración", *Tiempos Modernos*, 29: 1-28.

VV. AA. (1987): *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Vol. 5, Diputación de Córdoba, Córdoba.

ÚLTIMAS TENDENCIAS EN LA IMAGINERÍA. DEL NEOBARROCO IMPERANTE A LA LLEGADA DEL HIPERREALISMO

José Manuel Torres Ponce, ***Universidad de Málaga***

1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo del presente artículo pretendemos abordar, desde un punto de vista científico, el fenómeno del hiperrealismo aplicado a la imaginería procesional. En los últimos años hemos asistido a un debate socio-artístico, que no ha tenido una fructífera repercusión en el ámbito académico, en el que se dilucidaba entre la continuidad en cuanto a la explotación de los postulados barrocos –representado sobre todo por la escuela sevillana- y la exploración de nuevos lenguajes aplicados a nuestra tradicional imaginería procesional –donde destacan las manos de artistas cordobeses y malagueños.

De esta forma, y con el objeto de arrojar un poco de luz a tan ardua cuestión, abordamos el estudio de las últimas tendencias en la imaginería andaluza realizando en primer lugar una introducción al estudio del hiperrealismo para, posteriormente, aplicar tales características a la escultura sacra y ver hasta qué punto es plausible la aplicación del término "hiperrealista" a tales manifestaciones artísticas.

Si bien es cierto que existe una amplia bibliografía que se ha detenido en el estudio del hiperrealismo como fenómeno artístico de la segunda mitad del siglo XX, igual de cierto resulta la práctica inexistencia de publicaciones que traten de la relación entre este fenómeno y la imaginería. Probablemente, ello venga justificado por la perpetuación de modelos surgidos en las centurias modernas –XVII y XVIII- y la explotación de los mismos por la escuela, que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, ha marcado las directrices en el mundo de la imaginería: Sevilla; hasta el punto de que todo aquello que no pudiera ser tildado de "montañesino", "mesino"o "roldanesco" no era digno del más mínimo elogio artístico, cultural, social o académico. Pese a ello veremos cómo en algunas localidades españolas se han realizado piezas procesionales muy interesantes alejadas de tales adjetivaciones y

más acordes a los lenguajes artísticos surgidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido es encomiable la labor ejercida desde la web La Hornacina (www.lahornacina.com) que nos informa sobre las últimas creaciones y sus más reseñables características.

La imaginería barroca, indudablemente, forma parte de nuestro legado cultural; sin embargo, las poéticas explotadas en los Siglos de Oro no han sido superadas en la actualidad, hasta el punto de haber resurgido en la centuria pasada con una gran intensidad. En el caso sevillano, escultores de la talla y valía de Antonio Castillo Latrucci[1] (1982-1967), Antonio Illanes[2] (1901-1976) o Francisco Buiza (1922-1983), vieron supeditada su genialidad artística a la explotación de una gloria pasada y, hasta cierto punto, amanerada. A esta primera generación de tallistas, cuya labor escultórica se desarrolló pareja a la necesidad de repoblar las iglesias tras los devastadores sucesos de la década de los años treinta[3], sucedió una segunda que básicamente se limitó a continuar con la labor iniciada por los ya nombrados escultores. En pleno siglo XXI, Sevilla sigue anquilosada en una tradición escultórica que, si bien tiene una práctica de más de cuatrocientos años, no ha vuelto a aportar nada nuevo a la plástica desde hace décadas. Pese a la tendencia artística generalizada del uso de las fórmulas barrocas en la capital andaluza, existieron una serie de personalidades que intentaron arrojar aires novedosos a esta *praxis* y que son dignos de nombrar, tal es el caso de los escultores desaparecidos Joaquín Bilbao (1864-1934) o Luis Ortega Brú[4] (1916-1982) y, en la actualidad, Juan Manuel Miñarro (1954) .

Frente a esta situación se encuentran Málaga y Córdoba, dos ciudades que tradicionalmente han pertenecido a un círculo escultórico más fuerte, el granadino, y que, a pesar de los intentos –hasta tres en el caso malagueño- de formar una escuela propia nunca llegó a fructificar tal realidad. Analizando ambas ciudades por separado Córdoba contó con un círculo escultórico de posguerra con artistas de mediocre calidad pero que vinieron a asentar las bases de la actual escuela cordobesa en la que impera un lenguaje totalmente novedoso y radicalmente opuesto al

[1] Muy interesante para el estudio de este escultor: González Gómez, y Rojas-Marcos González, 2009.
[2] Véase Rufino, 1949.
[3] Ejemplarizante de las pérdidas sufridas en 1931 y 1936 son: Jiménez Guerrero, 2006 y Jiménez Guerrero, 2011.
[4] Luque Teruel *et al,* 2011.

sevillano pese a que, en ocasiones, no suponga una ruptura total con el pasado, como vamos a ver a continuación.



Fig 1. *Suso de Marcos tallando el San Fernando.* Parroquia del mismo nombre del Cónsul, Málaga. Taller Suso de Marcos, 2015. Foto: Suso de Marcos.

La exploración de nuevos caminos en la ciudad de Málaga llegó también de una forma temprana. En 1928 Francisco Palma García presentaba el revolucionario grupo escultórico de la Piedad donde plasmaba una "*perspicaz relectura de las claves barrocas [...] fruto de su obsesiva admiración por el arte de Mena*"[5]. Lamentablemente los sucesos de mayo de 1931 y 1936 truncaron estos aires innovadores para imponer de nuevo el gusto barroco como consecuencia de las copias exactas de las obras perdidas o por la llegada de la influencia sevillana. Sin embargo, la pérdida del legado cultural de los siglos XVII, XVIII y XIX, con las referencias e influencias que ello conlleva; unido a la presencia de obras de Mariano Benlliure, José Capuz o Juan de Ávalos –sin duda los mejores escultores del panorama nacional del siglo XX- y las magistrales lecciones del escultor Suso de Marcos en el curso de Talla en madera, han contribuido a la creación de una joven escuela que empieza a aportar soluciones novedosas al ámbito escultórico, tomando como referencia nuevas y alternativas fuentes de inspiración que, unidas a las tradicionales, dan lugar a obras con un matiz muy novedoso.

Por otro lado, para poder abordar el estudio de los distintos lenguajes artísticos plasmados en nuestras semanas santas a lo largo de la segunda mitad del

[5] Sánchez López, 1996: p. 304.

siglo XX y principios del siglo XXI, es de obligado cumplimiento deconstruir una serie de tópicos que se han creado en torno a estas festividades. En primer lugar hay que someter a un arduo debate la idea barroca que parece que apellida a este fenómeno. Si bien es cierto que la Semana Santa hunde sus raíces en los siglos barrocos, igual de cierto es que la configuración de la misma se produce en las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX a través de nombres propios como Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930) o Luis de Vicente[6] (1884-1928), en los casos de Sevilla y Málaga respectivamente. Por ello, si la configuración y las principales manifestaciones artísticas (tanto imágenes como orfebrería, bordado, talla…) son contemporáneas, ¿sólo tienen cabida aquellas obras que estén bajo el epíteto de "neo" o podemos hacer uso de los lenguajes imperantes en el siglo XX para paliar las necesidades artísticas que surgen al amparo de actos cultuales y salidas procesionales? Además ello nos lleva a enlazar con el segundo punto: tradicionalmente se viene afirmando que las imágenes antiguas cuentan con una valía artística mayor que las que se hacen en la actualidad, aseveración que se encuentra muy lejos de la realidad. Un elemento que hay que tener en cuenta es que "*no todo lo que se acumula tiene valor*"[7], es decir, no todo aquello que nos ha llegado del siglo XVI, XVII o XVIII tiene la necesidad de ser bueno por el simple hecho de haberse realizado en aquellos años. Dicha afirmación viene dada por la visualización y valoración de un mayor número de obras barrocas o neobarrocas que conlleva una minusvaloración y desprecio por las nuevas formas de interpretar la imaginaría tradicional.

Por último, también con el presente artículo pretendemos ampliar el nutrido número de publicaciones que en los últimos años está demostrando la buena salud académica de la que goza la Semana Santa, en general, y la de Málaga, en particular; gracias, a como apunta el profesor Sánchez López, "*a la calidad científica de los estudios emprendidos, la modernidad y rigor de los enfoques metodológicos y puntos de vista aplicados y la diversidad e interdisciplinariedad de los temas estudiados desde entonces* [década de los setenta] *hasta hoy*"[8].

[6] Una primera aproximación a su estudio lo supone: Díaz Ocejo, 2010: pp. 58-69.
[7] Agudo Torrico, 2009: p. 87.
[8] Sánchez López, 2012: p. 11.

2. ¿QUÉ ES EL HIPERREALISMO?.

Lejos de creer que el hiperrealismo es una corriente consustancial y exclusiva de la *praxis* imaginera, nos encontramos ante un movimiento artístico surgido en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, concretamente en la década de los sesenta, en el que "*las guerras, las desigualdades, el hambre, el cambio climático, el terrorismo, etc., son tan solo algunos de los aspectos sobre los que los artistas centran su atención, reflexionan y crean, con la intención de golpear la conciencia del espectador en particular y el de la sociedad en general*"[9]. Bajo dichos parámetros el hiperrealismo se hizo extensivo y meritorio a la práctica totalidad de las artes, no sólo a la escultura sino que también afectó a la pintura y a la fotografía. De esta forma surgía un arte que nos recordaba los horrores ocasionados por las guerras y las desigualdades provocadas por el sistema político, económico y social desarrollado tras la II Guerra Mundial e imperante en esos momentos.

Pero, ¿qué entendemos realmente por hiperrealismo? No se trata de llevar a cabo en este artículo una síntesis de lo que este movimiento ha aportado al mundo del arte, simplemente apuntar una serie de definiciones y obras para, posteriormente, establecer una comparativa y ver hasta qué punto algunas de las obras que hemos tildado de hiperrealistas no terminan de serlo y cuáles realmente lo podrían ser.

Una primera aproximación nos la otorga el propio diccionario de la Real Academia de la Lengua (RAE) quien para el término de hiperrealismo apunta la siguiente acepción "*realismo exacerbado*"[10]. Dicha interpretación que otorga nuestra lengua a este vocablo deriva directamente del análisis de los términos constitutivos hiper (del griego *hypér)* –más allá-, real (del latín *realis*) –verdadero- y el sufijo ismo (del griego *ismós* o del latín *ismus*) –doctrina, actividad, tendencia.

La aplicación, y su consiguiente explicación, en el mundo del arte viene avalado por la contemplación de esta palabra en los diccionarios de Arte publicados a lo largo del siglo XX. De esta forma el Diccionario de Arte del Siglo XX estipula que el hiperrealismo es un "*estilo de pintura, y en menor medida de escultura, que se populariza en Estados Unidos y Gran Bretaña a finales de los años sesenta. Se caracteriza por una minuciosa descripción e impersonal exactitud de los detalles con los que los temas son*

[9] Ara Fernández, 2009: p. 1.
[10] http://lema.rae.es/drae/?val=hiperrealismo [consultado el 05/01/2015]

tratados"[11]. Esta primera definición que aportamos nos otorga una de las grandes claves de este movimiento: la atención desmesurada hacia el gusto por el detalle que, en algunas ocasiones, puede, incluso, llevarnos a un estadio de irrealidad.

De este modo, y tras la Segunda Guerra Mundial, surge un movimiento efervescente que considera a la fotografía como gran modelo a imitar e incluso a superar como *"culminación de toda una trayectoria realista autóctona"*[12] que toma como referencia los problemas sociales y políticos del momento con el objeto de representarlos con el más mínimo detalle e impactar en el espectador.



Fig 2. *Dying Gaul.* Portland Art Museum. John de Andrea, 1984. Foto: Portland Art Museum (web).

En el campo de la escultura, la paternidad de este movimiento la ostenta el americano John de Andrea (1941) al que seguirán una serie de escultores como Evan Penny (1953), Ron Mueck (1958) o Jud Nelson (1959) que hacen uso de "*diversos materiales con el fin de obtener un parecido tan real como las esculturas humanas que pululan por los lugares más turísticos de algunas de nuestras ciudades"*[13]. Por ello, la característica principal de este movimiento va a ser la consecución de una obra que plasme la realidad de la forma más veraz posible, más aún si cabe que la propia fotografía. De este modo el modelo al natural se convierte en un objeto paradigmático y enigmático cuya finalidad es la de ser copiado y reproducido por nuestros escultores, al más mínimo detalle, sin ningún atisbo de idealización, y donde la anatomía naturalista vuelve a ser el centro de toda investigación. El objeto último de esta escultura –gracias al carácter volumétrico con el que cuenta- es la de incapacitar a nuestros sentidos,

[11] Arnáiz *et al,* 2001: p. 379.
[12] Sureda y Guash, 1993: p. 204.
[13] Ara Fernández, 2009: p. 1.

hasta sus últimas consecuencias, e imposibilitarnos para discernir entre realidad y fantasía. Uno de los grandes expertos en el arte del falseamiento del ojo a través de la escultura desnuda hiperrealista es John de Andrea.



Fig 3. *Bebé recien nacido*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Ron Mueck. Foto: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC) (web).

Por tanto, en esta nueva forma de entender el arte no tiene cabida la idealización, por mínima que sea, ya que el fin último de la obra es que el espectador se cuestione la condición humana y se replantee una serie de problemas, situaciones y hasta su propia existencia a través del reflejo personal en la escultura. Sirva para reafirmar estas palabras la obra de Ron Mueck, en general, y la escultura del *Bebé recién nacido* en particular, donde la atención y el gusto desmesurado por el detalle se reflejan extraordinariamente en la morfología y composición del rostro, el cuerpo, el cordón umbilical y las piernas que -aumentados de tamaño-, nos permite visionar la morfología de un recién nacido. A través de esta obra Mueck consigue engañar a nuestros sentidos cual *trompe l'oeil* y logra crear la sensación de necesidad de admirarlo y tocarlo cual bebe recién nacido se tratara.

En este sentido juegan un papel capital tanto el material usado como la indumentaria con las que las obras van a estar dotadas. En cuanto a la materia prima usada, nos encontramos con todos los productos sintéticos elaborados y conseguidos con el devenir temporal de la industrialización, es decir, se hará uso de siliconas, gomas y poliéster que brindan la oportunidad de conseguir una realidad

prácticamente inalcanzable a través del uso de otros materiales. Ello no implica que se vayan a dejar de utilizar los materiales más que tradicionales como el barro, la escayola o la madera, todos ellos bien policromados para conseguir una sensación de realidad más que tangible. Además, este tipo de obras son ataviadas con una indumentaria también muy veraz que producen la sensación y la necesidad de ser tocadas para comprobar si ciertamente estamos ante una obra o una persona real. Por citar alguna obra que ilustre estas palabras, resaltamos la labor de Duane Hanson donde las vestimentas elegidas se adaptan perfectamente al rol desempeñado por la escultura y se adhieren de una forma extremadamente realista a la piel de la obra, a través de pliegues y arrugas que simulan las distintas partes del cuerpo sin ningún tipo de complejo.



Fig. 4. *Touris.* Duane Hadson, 1974. Foto: Ann Jones.

En la temática existe un absoluto predominio por la representación del cuerpo humano justificado antropológicamente "*desde la óptica materialista y superficial de la sociedad de consumo en la que vivimos, el cuerpo es, en todo lugar y circunstancia, un reclamo visualmente atractivo y efectista, fervientemente deseado en lo propio y en lo ajeno por hombres y mujeres*"[14]. En las últimas décadas hemos asistido a una tendencia antropocéntrica que ha llevado a representar la figura del ser humano sin ningún tipo de idealización y con presencia de todos sus instintos, de tal forma que se ha producido, paralelamente, un proceso de sexualización de la representación humana sin parangón hasta la fecha.

[14] Sánchez López, 2014: p. 81.

Por otro lado, el cine y la fotografía van a ser elementos que se convierten en fuentes de inspiración para los escultores hiperrealistas, pero no interpretadas como elementos que copian la realidad exacta sino como una forma de representarla. De esta forma, y como apunta Rico Clavellino, "*en la cultura occidental, la experiencia de realidad se encuentra tamizada por los códigos propios de los medios de comunicación masivos, desde las imágenes televisivas, del cine a las fotografías de revista*"[15]. Por todo ello es sumamente lógico que se recurra a este tipo de avances y se hayan convertido en los últimos años en elementos de gran influencia para nuestros escultores.

En el caso de nuestro país el hiperrealismo escultórico ha contado con un menor número de seguidores. Reseñable es, por poner un ejemplo, la encomiable labor de Eugenio Merino[16] (1975) y Bárbara Almart[17]. En cuanto al primero, Eugenio Merino, ha supuesto toda una gran contribución al panorama artístico contemporáneo a través de una serie de obras que, si bien parten del hiperrealismo americano, pueden también enlazar con "*el surrealismo pop y el underground*"[18].



Fig. 5. *Always Franco*. ARCO. Eugenio Merino, 2012. Foto: Eugenio Merino.

[15] Rico Clavellino, 2013: p. 215.
[16] http://www.eugeniomerino.com/ [consultado 15-01-2015] y http://www.967arte.es/entrevistas/572-entrevista-expres-arte-a-eugenio-merino.html [consultado 16-01-2015]
[17] Véase http://barbaralmart.blogspot.com.es/ [consultado 15-01-2015]
[18] Serzo, *Entrevista exprés-arte a…Eugenio Merino*. Disponible en http://www.967arte.es/entrevistas/572-entrevista-expres-arte-a-eugenio-merino.html [consultado 16-01-2015]

A través de un sarcástico lenguaje, Eugenio, consigue llamar la atención del espectador tratando temas que enlazan el presente y el pasado plasmando la atemporalidad del Arte y de los asuntos tratados por él. Estas líneas, que definen parte de su obra, se materializan en una creación que le llevó al banquillo de los juzgados: *Always Franco* (2012), donde nos muestra al desaparecido dictador español dentro de una nevera como metáfora de la España franquista que sigue presente en la actualidad por temas muy diversos –Memoria Histórica, el juicio contra el juez Garzón o la polémica suscitada a tenor de la publicación del Diccionario Biográfico Español.

Respecto a Bárbara Almart su obra viene vinculada al desarrollo de los efectos especiales de grandes producciones cinematográficas. Es precisamente en este ámbito donde esta escultora ha conseguido alcanzar grandes cotas de hiperrealismo tanto en la representación del cuerpo humano como en la recreación de animales y seres fantásticos.

3. DEL REALISMO EXACERBADO Y EL HIPERREALISMO.

La búsqueda de la realidad ha sido siempre consustancial e inherente a la propia existencia humana, la necesidad de "*manifestar sus creencias mediante el estratégico empleo y la transformación de los materiales que la madre naturaleza le ha otorgado"*[19] ha sido una constante a lo largo de la Historia que se ha visto plasmada en las distintas manifestaciones artísticas que el hombre ha ido creando.

La copia exacta de la naturaleza, y el hecho de insuflar vida a la escultura, otorgaba al artista creador un rol de dios-demiurgo, como auténtico autor de un producto falto de la posesión de un alma que le otorgara vida. La potenciación del drama de la Pasión de Cristo justificó la presencia en la liturgia y en la paraliturgia de una serie de esculturas que, para determinadas representaciones –Pasión, Navidad, Epifanía, Ascensión-, cobraran vida y se movieran cual autómatas[20] con el mero objeto de copiar la acción humana de lo representado. La búsqueda de la realidad ha estado siempre vinculada al artista, hasta el punto de que en épocas en la

[19] García Díez, 2013: p. 39.
[20] Gran estudio de los autómatas es el que nos ofrece Sánchez López, 2010: pp. 96-127.

que las técnicas polícromas no permitían la imitación de la epidermis se colocaba piel animal con el mero objeto de simular la humana. Bajo esta premisa contamos con una serie de imágenes medievales que conservan estos añadidos como es el caso de la *Virgen de los Reyes*, patrona de Sevilla, que cuenta con piel de cabritillo policromada sobre su rostro; o el curioso caso del *Cristo de las Claras* de la ciudad de Palencia que cuenta con piel y pelo natural. Por tanto, la aplicación de los parámetros realistas a la imaginería viene vinculada con el surgimiento de la liturgia estacional, el desarrollo dramático de la liturgia y la puesta en escena de la paraliturgia, esto es, los ritos cultuales en la calle en los que se pretende una *Imitatio Christi* sin parangón –algo en lo que trabajará sumamente el movimiento hiperrealista-.

A lo largo de los siglos barrocos se sucedieron una serie de escultores que consiguieron plasmar en sus obras la representación de lo divino a través de unas poéticas naturalistas con altas dosis de idealización. En estos momentos se establece un arduo debate[21] teológico y artístico en torno a la reconstrucción histórica de los episodios de la Pasión y Muerte en la que la forma de la corona de espinas, la morfología de la cruz, del paño de pureza, la postura en la que fue crucificado, el número de clavos, la cantidad de latigazos, el letrero colgado sobre la cruz…todo ello manifiesta la necesidad de recreación *quasi* arqueológica de los acontecimientos sagrados vinculada, en todo momento, al desarrollo de la liturgia, las necesidades paralitúrgicas y la función catequética y de instrucción sobre un pueblo en su mayoría analfabeto.

La utilización de postizos –cuya génesis no parte de este tiempo, ya hemos comentado cómo en el Medievo se utilizaban las pieles de animales y el uso de postizos y aditamentos en la escultura está atestiguado desde el Antiguo Egipto- durante este período atestigua también los intentos por aproximarse lo máximo posible a la realidad. En este sentido hay que destacar la ardua labor de Francisco Pacheco al aconsejar que las imágenes no fueran dotadas de una serie de añadidos para simular la realidad. Sin embargo éstas empezarán a hacer uso de pelucas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal, marfil o astas de toro..., todo ello con el objeto de simular el pelo, los ojos vidriosos, los dientes o las uñas. La idea de Francisco

[21] Por reseñar algunos de los personajes que formaron parte de estos interesantes debates contamos con la figura de Francisco Pacheco (1564-1644) en el siglo XVII y la de Fray Juan Interián de Ayala (1656-1730) en el siglo XVIII.

Pacheco se plasmó en su tratado *El arte de la pintura*[22] en la que defendía la ausencia de todos estos postizos en una imagen alegando que era la pintura, en el caso de que el pintor contara con cierta destreza, la que podía simular tal realidad. Estas teorías se plasmarán en el *Cristo de la Clemencia*, obra tallada por Martínez Montañés y policromada por Pacheco, en el que el uso de la pintura simula las heridas, las sombras e incluso las lágrimas. Curiosamente, y de forma contraria a lo exhortado por Pacheco, veremos cómo los postizos serán utilizados en la escultura para llevar a su grado superlativo la plasmación del realismo de mano de los Mora.

En líneas generales a lo largo del siglo XIX se va a producir una continuación de los postulados barrocos revividos en clave romántica e historicista fruto de la génesis y expansión de los movimientos nacionalistas en este siglo. Además, las distintas revoluciones, desamortizaciones, la invasión francesa y las nuevas corrientes ideológicas comenzaron a crear una sociedad que andaba los senderos del laicismo que conllevó una inherente y consecuente crisis de la imaginería tradicional. A ello hay que añadir los intentos, que se venían perpetrando desde el siglo XVIII, de que el barroco se diluyera a favor de una corriente neoclásica y academicista emanada desde la Corte madrileña y una nueva Casa reinante, que buscaba vincularse a un nuevo movimiento artístico en detrimento de la relación existente entre los Austrias y el Barroco.

El surgimiento del *revival* barroco llegará con fuerza tras la exposición iberoamericana de 1929 y la labor de Antonio Castillo Lastrucci. A partir de este momento se comenzaba una masiva explotación de las poéticas barrocas de mano del propio Castrillo Lastrucci o Antonio Illanes que dará lugar a un progresivo amaneramiento y tipificación de las obras a la par que un estancamiento de la imaginería que creará una serie de generaciones cuyas obras están carentes de toda iniciativa creativa. Frente a la aparición del neobarroco se realizaron otras obras bajo parámetros artísticos diferentes que vinieron a abonar el terreno para el surgimiento de movimientos hiperrealistas dentro del mundo de la imaginería. Del mismo modo que el hiperrealismo americano de los años setenta es imposible de comprender sin los movimientos artísticos desarrollados en el nuevo continente desde los inicios del

[22] Pacheco, 1990.

siglo XX, el hiperrealismo actual no podría entenderse si no atendemos una serie de figuras de la plástica escultórica que trabajaron a lo largo de la centuria pasada.

Así puestos, en el seno de este arte dominado por las fórmulas neobarrocas en el ámbito de la escultura sacra procesional, surgen una serie de escultores que apuestan por un lenguaje novedoso. En este pequeño margen tendríamos que situar a Mariano Benlliure Gil[23] (1862-1947), Francisco Palma García (1887-1938), Joaquín Bilbao (1864-1934), Lorenzo Collaut Valera (1876-1932), Luis Ortega Bru (1916-1982), Francisco Palma Burgos (1918-1985), José Capuz[24] (1884-1964) o Juan de Ávalos[25] (1911-2006), entre otros.



Fig. 6. *Glorificación de la Soledad* de la Hermandad de la Buena Muerte de Málaga. Juan de Ávalos, 1975. Foto: Archivo Hermandad de Mena de Málaga.

Estamos, por tanto, ante una serie de escultores que han incorporado "*a este género soluciones formales ya ensayadas en otros ámbitos, pero inéditas en el tradicional y repetitivo subgénero de la imaginería procesional*"[26]. Si bien es cierto, como ya hemos apuntado, que la nómina de escultores e imagineros que trabajan en torno a la primera mitad de la centuria del 20 es muy superior, sin embargo - debido a las destrucciones acontecidas en la década de los años treinta- algunos de ellos verán sus aspiraciones artísticas supeditadas a la necesidad de repoblar iglesias bajo copias, en

[23] Para este escultor véase: Adsuara, Juan, 1948; y Montoliú Soler, 1996.
[24] En este caso: Brasas Egido, 1957; y Hernández Albadalejo, 1984.
[25] Para profundizar en su obra véase: Bazán de Huerta, 1996; Mateo Avilés, 2001; y Trenas, 1978.
[26] López Martínez, 2008: p. 51.

ocasiones muy burdas y nada destacables, de imágenes perdidas en lugar de poder desarrollar toda su creatividad.

Pero, ¿por qué surge esta nueva corriente? Son múltiples y muy variadas las razones que pueden llevar a justificar el nacimiento de una nueva corriente artística en el seno de la imaginería procesional. En primer lugar es de obligado cumplimiento señalar la innata necesidad con la que cuentan la mayor parte de los artistas traducida y plasmada en la aseveración de un modelo propio que lo identifique y lo reconozca. A ello también hay que añadir que la explotación de las poéticas de siglos pretéritos ha degenerado en un amaneramiento propio de los modelos originales hasta tal punto que son más barrocos que el mismo barroco, fruto de la copia visual de los mismos sin que ello conlleve, en la mayoría de los casos, una reflexión e investigación de la obra original. Otro factor es la pérdida de imágenes y el consiguiente repoblamiento que conllevó que muchas ciudades como Málaga, Cartagena, Crevillent, Hellin…, recurrieran a escultores que formularon postulados artísticos diferentes y que han supuesto el punto de partida de un largo proceso experimental que culmina en la actualidad.

Los propios condicionantes sociales, formativos, académicos e, incluso antropológicos también han cambiado con respecto a los siglos modernos, por ello, también el arte tiene que ser diferente al de estas centurias; aunque también se pueden establecer una serie de paralelismos, en cuanto a finalidad y función, entre la imaginería actual y la de siglos pretéritos. De este modo, y como bien apuntó el profesor Sánchez Mesa, la imaginería barroca cumple su función en virtud de la "*materialización de sentimientos religiosos en los fieles y como procedimiento de doctrina de la Iglesia Católica Reformada*"[27]. Si bien la idea de la Iglesia Católica Reformada nos queda más que distante en el tiempo y en la actualidad no existe la pugna entre el catolicismo y el protestantismo imperante tras el Concilio de Trento, igual de cierto es que la imaginería actual enlaza con la de esos siglos tanto en cuanto a considerarla como origen y génesis de una serie de sentimientos de fervor y piedad, que enraíza con una larga tradición figurativa clásica y mediterránea en la cual Andalucía se encuentra inmersa desde la Antigüedad. Por otro lado si la "*escultura barroca andaluza se nos ofrece como un rico fenómeno artístico altamente relacionado con la dinámica social y*

[27] Sánchez Mesa, 1984: p. 283.

religiosa de una cultura, practicada y sentida por el pueblo, bajo la dirección de las propuestas tácticas y didácticas de las instituciones religiosas y políticas"[28], la imaginería realista e hiperrealista actual responde también a una serie de inquietudes artísticas, técnicas y sociales bien diferentes que, al igual que la barroca, pretende generar un conjunto de sentimientos a través de la exploración de nuevas fórmulas de expresión acondicionadas, adaptadas e influenciadas por las corrientes artísticas internacionales y la nueva realidad social.

A todo lo anterior también podemos sumar la idea del enmascaramiento de la muerte. La imaginería andaluza siempre ha estado caracterizada por una dulcificación de las formas y una representación "limpia" del momento de la Crucifixión, es decir, la práctica totalidad de la sangre se circunscribía a las llagas de la pasión y a la presencia de contados regueros de sangre que recorrían la anatomía. Ante una sociedad que vivía con la presencia de los castigos físicos, las ejecuciones en las plazas públicas, los autos de fe y la muerte a diario, no era necesaria la plasmación en el arte de la crueldad que conlleva la pérdida de un ser vivo. Sin embargo, en la actualidad la muerte se encuentra totalmente enmascarada y tan solo nos encontramos con ella de forma puntual y aislada por lo que, en contra de lo que acontecía en los siglos barrocos, ahora la imaginería tiene que recordar con toda su crueldad y realidad el padecimiento de todos esos tormentos que no estamos acostumbrados a ver y buscar por esa vía la atención del espectador. De igual modo que el hiperrealismo americano trataba de mostrar los horrores de la guerra, de la desigualdad social, el deterioro del cuerpo con el avance de la edad…, con el mero objeto de conseguir llamar la atención, la imaginería hiperrealista ha de demostrar la ferocidad de la catarsis bíblica para captar nuestro interés.

En pleno siglo XXI y teniendo en cuenta las corrientes artísticas actuales que afectan a la imaginería y los postulados emanados por los Concilios de Nicea II (787) y el de Constantinopla IV (870) refrendado por Trento (1545-1563) y el Vaticano II (1962-1965), en cuanto a tener en cuenta el carácter didáctico-pedagógico del que está dotada la representación de la Virgen, Cristo y los Santos, estas creaciones están totalmente justificadas y entendidas habida cuenta de que "*asentaron dogmáticamente* […] *que al adorar una imagen, no se honra a la materia que la forma sino al prototipo que*

[28] *Ídem.*

representa"[29]. Es decir, el símbolo prevalece en todo momento por encima de la imagen.

La renovación espiritual que trae consigue estas realizaciones se produce como consecuencia de la búsqueda de una realidad tangible y palpable, a veces con algunos atisbos de idealización, de la Pasión de Cristo. Ello no tiene por qué conllevar una ruptura con los clásicos, más bien todo lo contrario, como veremos a continuación. Para algunos escultores Juan Martínez Montañés (1568-1649), Gregorio Fernández (1576-1636), Juan de Mesa (1583-1627), Pedro de Mena (1628-1688) o José de Mora (1642-1724) seguirán siendo los grandes modelos a seguir; de igual modo que el grabado y la literatura continúan como las grandes fuentes de las que beber. Sin embargo, paralelamente se desarrolla una necesidad de aportar e innovar a través de nuevas creaciones que beben de los modelos anteriores pero que a la par aportan elementos propios y diferentes. Dicho de otro modo, podríamos afirmar que el arte siempre vive del arte y mira atrás para tomar nuevos bríos y poder avanzar.

En la actualidad existe una serie de escultores que, más allá de copiar los modelos preestablecidos, han preferido iniciar un proceso de búsqueda y afirmación de su propia identidad que los aleje, en mayor o menor medida, de los movimientos "neos". En este sentido tendríamos que destacar en Sevilla al profesor Juan Manuel Miñarro (1954) - y sus trabajos sobre la Sábana Santa que le han llevado a crear un sello propio implícito en sus creaciones- y Juan Manuel Parra Hernández (1987); en Córdoba a Miguel Ángel González Jurado (1965), Francisco Romero Zafra (1956) y Antonio Bernal (1957) –a los que sigue ya una segunda generación de escultores que continúan con sus formas artísticas encabezada por Sebastián Montes Carpio (1982)-; en Málaga Juan Vega Ortega (1985) y José María Ruiz Montes (1981); en Cádiz Ana Rey (1982); y en Jaén Francisco Malo (1982). Como veremos a continuación no a todos ellos podemos aplicar estrictamente el calificativo de "hiperrealista" pero sí es cierto que son un nutrido número de artistas dispersos por nuestra geografía que están aportando soluciones muy interesantes y novedosas al estancado mundo de la imaginería a través de la aplicación de poéticas polícromas hiperrealistas a modelos

[29] Villar Movellán, 2012: p. 24.

barrocos; obras *quasi* hiperrealistas que beben y se dejan influenciar por las nuevas fuentes de inspiración y, en último caso, las propiamente hiperrealistas.

Si hemos apuntado que ante una imagen hiperrealista un espectador se replantea la condición humana, ante una escultura sacra hiperrealista el espectador puede verse reflejado y proyectar sus dolencias y dolores ante el sufrimiento plasmado, de tal modo que su experiencia y su mundo se ven falseados y de forma anacrónica revive los acontecimientos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo a través de un realismo y una verdad hasta la fecha inusitada, desconocida, que, en ocasiones, crea la necesidad de hablar y tocar la materia tangible a la cual solo le falta moverse y contestarnos como si se tratara de un actor humano que recrea el episodio.

En el mundo de la imaginería la reconstrucción de una escena o pasaje viene mostrando una fuerte inquietud por la resolución de la misma a través de un profundo trabajo arqueológico que se concreta en unos escenarios y vestimentas acordes a los que se llevaban en la época de la dominación romana en Palestina. Sin embargo esta imperiosa necesidad de reproducir las telas y atavíos de la forma más real posible también la encontramos en pleno siglo XVII ya que tan sólo tenemos que acudir a la obra del granadino Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) para comprobar cómo en muchas ocasiones no sabemos si las vestimentas están realizadas bajo las técnicas de los telas encoladas o estofadas hasta que no las tocamos. De nuevo nos encontramos ante una búsqueda de la verdad que no aleja las imaginerías barrocas y actuales, sino que, más bien, las acerca puesto que la finalidad era la misma: la búsqueda y la plasmación de la realidad acorde a las posibilidades técnicas de ambos momentos.



Fig. 7. Grupo escultórico de la *Humildad*. Basílica de la Victoria de Málaga. Elías Rodríguez Picón, 2012. Foto: Juan Antonio Sánchez López.

En el siglo XX y XXI es preciso destacar las primeras aportaciones de Antonio Castillo Lastrucci, Antonio Bernal, Francisco Romero Zafra o Juan Vega, donde vemos cómo sus imágenes, además de estar dotadas de un fuerte verismo, llevan unas vestimentas acordes a la concepción de la imagen. En la actualidad la indumentaria está sometida a una continua y constante revisión historicista fruto de las grandes aportaciones arqueológicas e investigadoras en este campo así como a la fuerte realidad que impregnan las últimas realizaciones cinematográficas que se están llevando a cabo. Dicho de otro modo, en la actualidad no concebimos en nuestro subconsciente a un romano de la misma forma que se hacía cincuenta años atrás y ello tiene mucho que ver que los gladiadores y romanos de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), *Yo Claudio* (Herbert Wise, 1976) o, incluso más reciente, *Quo Vadis?* (Franco Rossi, 1985) poco tengan que ver con la plasmación de los mismos personajes en películas como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), *La Pasión de Cristo* (Mel Gibson, 2004), *La última Legión* (Doug Lefler, 2007), *Centurión* (Neil Marshall, 2010), *La legión del Águila* (Kevin Mcdonald, 2011) o las series históricas o pseudohistóricas de *Roma* (2005-2007) y S*partacus* (Steven S. Deknight, 2010-2013) que tanto están influenciando en la actualidad a través de la reeducación estética de las indumentarias así como en la propia configuración de los misterios que pasan de ser teatrales a ser cinematográficos.

Además hay que tener en cuenta que "*la información gráfica a través de internet y de la telefonía móvil en las últimas décadas ha generado unas posibilidades de conocimiento que no son comparables a las épocas anteriores"*[30]. De tal forma que, si las fuentes de inspiración antaño se reducían a la literatura –mística, teológica y artística- y el grabado, ahora ve aumentado considerablemente su número no ya a través de la televisión, las revistas, la fotografía y el cine sino ante el inconmensurable mundo del conocimiento que supone internet y su elevación como fuente principal en la potenciación e inspiración de imágenes que representen a Cristo, a la Virgen o a los santos.

Otro elemento que viene a justificar la presencia de estas imágenes en nuestras iglesias y procesiones es la aplicación y perfecta simbiosis que puede establecerse entre las nuevas esculturas del siglo XXI y los escritos de los grandes teólogos,

[30] *Ibídem,* p. 74.

místicos y pensadores que ha dado el cristianismo. De esta forma el grado de realismo permite un coloquio –una simbiosis mística imagen-espectador- que, en palabras de San Ignacio de Loyola (1491-1556), "*propiamente hablando, así como un amigo habla a otro, o un siervo a su Señor, quando pidiendo alguna gracia, guando culpándose por algún mal hecho, quando comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas*"[31]. Si bien es cierto el grado de realismo descrito en las fuentes literarias por místicos, teólogos y pensadores nunca se alcanzó en las imágenes barroca ya que, pese al grado de naturalismo con el que eran concebidas, siempre existía una idealización en torno a ellas –salvo honrosas excepciones como el *Cristo del Amor* atribuido al círculo de Francesco Maria Maggio (Puerto de Santa María, h.1750). No será hasta el siglo XXI cuando la crueldad y la realidad plasmadas en esos escritos resurjan y se materialicen en la imaginería concibiéndose una serie de piezas cuyas atrocidades reflejadas puedan enlazar perfectamente con los escritos de Santa Brígida de Suecia (1303-1373), Fray Luis de Granada (1504-1588) o Santa Teresa de Jesús (1515-1582).

Probablemente el elemento que sea más conservador dentro de la plástica escultórica imaginera sea la materia prima. Este componente prístino y característico de la plástica estatuaria sacra española sigue siendo el mismo que en el Barroco. De esta forma desde que el papelón diera paso al uso de la madera en nuestras imágenes procesionales, probablemente por motivos de conservación y por la expresa prohibición de algunos sínodos postridentinos, ésta se ha convertido en la materia prima por excelencia. Si bien en el hiperrealismo americano se ha dado paso al uso de nuevos materiales más aptos para la plasmación de la realidad como ya hemos visto. Salvo en contadas ocasiones como las imágenes de barro de Juan Manuel Parra, Francisco Malo o las cabezas de exaduro y poliéster policromado realizadas por Juan Manuel Miñarro para la Exposición del Hombre de la Síndone, el resto de imágenes que se han presentado en los últimos años y que se procesionan como titulares de alguna hermandad están realizados en madera. Además, en muchas de ellas se siguen utilizando los postizos en pelos, pestañas y ojos –en este último caso hay escultores que prefieren pintar los ojos sobre la madera directamente- para emular la realidad.

[31] Loyola, 2011: p. 80.

La plasmación de los detalles en el movimiento hiperrealista viene, en la mayoría de los casos, de la utilización y fijación de un modelo vivo. Sin embargo, el trabajo con un modelo al natural tampoco es una característica identitaria y exclusiva de nuestros escultores. Si nos retrotraemos en el tiempo, el escultor valenciano Amadeo Ruiz del Olmo (1913-1993) tomó como referencia a hermanos de la Hermandad de la Santa Cena de Úbeda en el modelaje de los Apóstoles; el dieciochesco Francisco Salzillo (1707-1783) hacía lo propio en sus esculturas y la disección de cadáveres con objeto de paliar las ansias del comportamiento del cuerpo humano en distintas situaciones fue una práctica constante entre los artistas del Humanismo. La diferencia estriba en la toma del modelo vivo de aquello que nos interesa para, posteriormente, idealizar el resto de las facciones. La crítica al hiperrealismo por parte de un sector de la población radica precisamente en este asunto, como apuntó el escultor José Antonio Navarro Arteaga "*lo que no veo claro es la copia exacta de una persona para hacer un Cristo o una Virgen"*[32]*;* en la misma línea se encuentra la opinión del profesor Miñarro quien alega que "*el modelo vivo hay que consultarlo también porque cuando éste se utiliza no se hace por copiarlo, se emplea solamente para ver cuáles son los elementos necesarios de ese modelo, cuáles son los que tienes que utilizar y cuáles son los que no tienes que usar"*[33], es decir, el natural se convierte en un referente pero no como un elemento mimético a la escultura. Sin embargo, en la mayoría de los casos que vamos a ver a continuación, las efigies de Cristo y la Virgen tienden a una idealización de las formas representadas a través de bellos y dulces rostros plasmando en ellos la idea platónica de la *calogathia*, es decir, creando una mímesis entre bello-bueno y feo-malo, auspiciado aún más al comprobar cómo aquellos actores secundarios de la Pasión suelen representarse con una fealdad, en ocasiones, inusitadas. Podríamos, además, añadir que el ideal clásico renace y está presente en muchas de estas imágenes al dotar a la representación de Cristo del concepto de héroe griego: Cristo, como el nuevo Heracles o el nuevo Aquiles, acepta su martirio y su castigo para así alcanzar su destino. De esta forma en la efigie de Cristo se dan lugar el *Kalos* y el *Agathós*, es decir, físicamente hermoso e interiormente bueno. Jesús como nuevo héroe, como si de un atleta griego se tratara, es una ideología que no solo está presente en el Renacimiento sino que se puede extrapolar a nuestras fechas y que,

[32] Rodríguez Puente, 2008: p. 170.
[33] Pérez Rojas, 2003: p. 61.

además, enlaza perfectamente con el pensamiento franciscano[34]. Esta situación -en la representación de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo- viene dada por el gran peso que tiene, aún hoy día, nuestra tradición barroca que estableció en su día una serie de modelos paradigmáticos y antropológicamente aceptados para la representación de algunos personajes, siendo los personajes secundarios aquellos que son más proclives a la plasmación de las nuevas poéticas.

Las policromías también son un elemento a tener muy en cuenta. En la actualidad a la herencia tardomedieval y a las aportaciones barrocas se suman una serie de investigaciones y experimentos plasmados en las obras realizadas durante la segunda mitad del siglo XX de la mano de Luis Ortega Bru y Juan Manuel Miñarro. En el caso de Miñarro la veracidad de la catarsis bíblica y las profundas heridas en el cuerpo de Cristo no se producen a través de la colocación de emplastes de policromía en una determinada parte de la anatomía sino que se emulan las mismas a través del estuco y el látex para, posteriormente, contar con una capa de policromía, alcanzando a través de esta técnica un fuerte realismo. Por regla general, las carnaciones son pálidas y tienen por objeto potenciar la expresión de las tallas a través de la marcación de las arrugas, lunares, manchas, lágrimas y los regueros de sangre.

Frente a la veracidad del hiperrealismo en la mayoría de las producciones nos encontramos con ciertos aires de idealización a los que se aplican las últimas y más recientes investigaciones en torno a la anatomía, indumentaria o Sábana Santa, dando lugar a una reconstrucción *quasi* arqueológica de la Pasión de Cristo. Sin embargo, la aparición de ciertos atisbos de idealización hace que no podamos considerar esas imágenes como hiperrealistas al uso. Los escultores actuales trabajan por reclamar la *Imago pietatis*, es decir, la pasión y la compasión de los fieles plasmando una veracidad y realidad hasta la fecha desconocida, sin embargo, en la mayoría de las imágenes titulares acaban tendiendo hacia la idealización de las formas siendo los misterios donde suelen dejarse llevar. En este sentido podemos apuntar las palabras del escultor Francisco Malo quien, sobre el hiperrealismo, apuntó: "*en la escultura sacra no se busca tanto en la exactitud de los detalles fisionómicos, dolorosos o martiriales, estos dos últimos en el caso de las obras pasionistas –costumbre secular entre muchos imagineros-, sino en la captación de lo natural con las menores concesiones*

[34] Véase: Peláez del Rosal, 1997.

posibles, dando a las figuras una apariencia de persona real, a veces casi fotográfica, que las acercan bastante en lo cotidiano"[35]. Por ello en el presente artículo establecemos una clasificación en tres grupos de aquellas imágenes que en los últimos años han venido adscribiéndose al denominado movimiento hiperrealista imaginero: "hiperrealismo aplicado a modelos barrocos", "imágenes con alto grado de realismo con atisbos de idealización" e "hiperrealismo". Una cuestión que merece aclaración es que el hecho de que una determinada obra está clasificada en un grupo no es exclusivo ni excluyente para con el autor, es decir, nos podemos encontrar con otra pieza del mismo escultor que se encuentre en otro grupo diferente. Dentro del grupo que hemos denominado "hiperrealismo aplicado a modelos barrocos" nos encontramos con una serie de imágenes que a través de policromías intentan emular de una forma *quasi* arqueológica e historicista las escenas y pasajes representados. Aquí cabe destacar el *Crucificado* de Francisco Romero Zafra, realizado en 2005, y custodiado en la malagueña barriada del Cerrado de Calderón a través del cual el escultor cordobés comienza a separarse de la filiación barroca tradicional, aunque todavía la influencia del *Cristo de los Cálices* de Juan Martínez Montañés se hace patente, para comenzar a explorar un sendero que le llevará a gestar una forma alternativa de entender la imaginería tradicional que lo encumbrará hacia sus más personales creaciones.

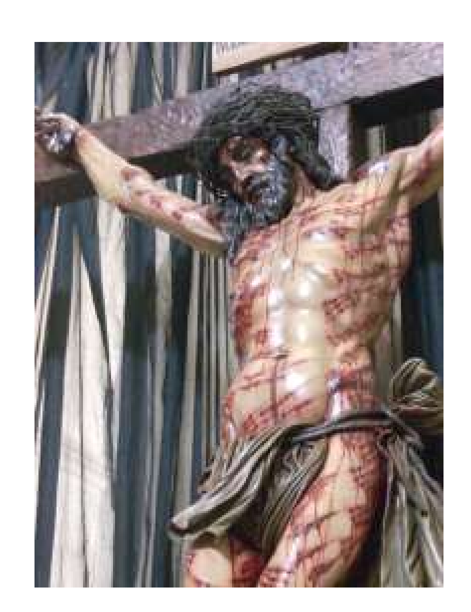


Fig. 8. *Cristo de la Universidad*. Iglesia del Juramento de San Rafael de Córdoba. Juan Manuel Miñarro, 2010. Foto: Archivo Hermandad Universitaria de Córdoba.

[35] www.lahornacina.com/noticiasguerrero4l.htm [consultado 20-01-2015]



Fig. 9. *Crucificado.* Iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Málaga. Francisco Romero Zafra, 2005. Foto: Francisco Romero Zafra (F. R. Z.).

La mayor parte de la obra cristífera de Juan Manuel Miñarro realizada a partir del nuevo milenio se encuentra adscrita a este primer grupo. A través de ella el escultor sevillano resuelve una serie de iconografías donde el peso de la tradición y los aires montañesinos y mesinos se hacen patente, pero combinados magistralmente con una serie de policromías hiperrealistas fruto del profundo estudio que lleva realizando sobre la Sábana de Turín desde el año 2000 que ha provocado, a su vez, un replanteamiento y un giro en el devenir de su obra. En el caso de su obra la deuda emanada de la plasmación naturalista de fuerte tradición barroca dota a las composiciones de una gran dosis de fuerza y virilidad. De esta forma demuestra que la tradición y los modelos de Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés o Juan de Mesa son totalmente conjugables con los últimos adelantos en el ámbito de la investigación. Si con el malagueño *Cristo de la Redención* (1988) demostró sus conocimientos en el campo de la anatomía del Crucificado, a partir del nuevo milenio ha plasmado en una sucesión de obras los estudios realizados a la forma corpórea plasmada en la Sábana de Turín. El *Cristo Yacente* de la Hermandad de la Vera Cruz de Almogía (2002), *Jesús Nazareno* del sevillano barrio del Cerro del Águila (2004), *Crucificado del Calvario* (Málaga, 2005), el *Ecce Homo del Soberano Poder* de Guadix (2009), el *Santísimo Cristo de la Universidad* (Córdoba, 2010), el *Prendimiento* (Écija, 2011) con un profundo estudio de la Hematidrosis –sudación de sangre- padecida en el Huerto de Getsemaní, el *Crucificado de la Misericordia* (Cártama, 2015) y el *Yacente* de Fuente Palmera (2015) son buenos ejemplos de ello. Si bien en todas estas obras que hemos mencionado existe una filiación directa con los postulados barrocos y, concretamente, con los de Juan Martínez Montañés, igual de cierto es que el

"*planteamiento conceptual, sin duda, marcadamente subjetivo e intelectualista también le permite alcanzar cualidades excepcionales de signo introspectivo, melancólicos y sumamente emotivos al mismo tiempo*"[36]. La gran aportación en la misma viene dada por un profundo estudio en cuanto a la representación polícroma de las hemorragias fruto de la flagelación, la coronación de espinas, el camino al calvario y la crucifixión que se resuelven con multitud de laceraciones y tumefacciones, el cartílago de la nariz roto y un ojo hinchado.

De entre toda la obra de Miñarro citada, especial es, sin duda, el Santísimo Cristo de la Universidad de Córdoba como muestra de la verdadera simbiosis entre tradición e investigación. En él se dan cita los maestros barrocos a la par que se intenta una reconstrucción fidedigna de lo acontecido en la cruz a través de una *praxis* historicista que le lleva a recubrir todo el cuerpo de llagas y regueros de sangre, a partirle el cartílago de la nariz, pero también a resolverle el cabello de la misma forma en que lo hacían los rabinos. En esta obra "*la estructuración de lo visual se tensa hasta el punto de la impulsión, el colapso sobre el espectador*"[37]. Novedoso e impactante también es la configuración de la corona de espinas que, en este caso, al contar con una apariencia de casco enlaza con las teorías de Cornelio Jansenio (1585-1638) y que el propio Pacheco tomó de referencia para plantearse que, en cuanto a la corona "*que no fue ponerle una senzilla i ordinaria forma de corona, sino hacerle uno como casco fabricado de espinas, que rodeó i cubrió toda su sactatissima cabeça haciendo en ella una dolorosissima impression, cubriendo también sus sienes en redondo*"[38].

Esta magistral obra de Juan Manuel Miñarro nos retrotrae, no en forma pero sí en concepto, a la imagen del *Crucificado del Amor* del Convento de los Capuchinos del Puerto de Santa María, atribuido al círculo del genovés Francesco Maria Maggio, a cuyo ambos ejemplos podemos aplicar los escritos de Fray Juan de Interián de Ayala en los que afirma "*que estuvo pendiente de ella* [la cruz] *para darnos ejemplo de su amor, y paciencia, despedazadas, y abiertas sus carnes, y lastimado con heridas, llagas y cardenales*"[39].

En un segundo grupo situamos aquellas imágenes que podrían ser consideradas prácticamente hiperrealistas pero que no llegan a tal grado. Ello viene

[36] Sánchez López y Ramírez González, 2003: p. 90.
[37] Foster, 2001: p. 146.
[38] Pacheco, 1649: p. 536.
[39] Interián de Ayala, 1730: p. 430.

derivado, en la mayoría de los casos, de la consideración del fenómeno de la idealización para plasmar la divinidad así que más que obra hiperrealista, en la que no tiene cabida la idealización bajo ningún concepto, cabría la posibilidad de hablar de imagen hipernaturalista, es decir, de una interpretación de la naturaleza pero adulterada con atisbos de idealización. En este grupo, además, atenderemos a una serie de imágenes que pese a la influencia de la idealización de siglos pretéritos, en concepto parten de la influencia de las nuevas formas de entender la imaginería. Ello se materializa, sobre todo, en la configuración de los misterios de la Pasión donde se plasma la dependencia del cine a través de las vestimentas o de la configuración cinematográfica del mismo. En este sentido cabe destacar la aportación de Elías Rodríguez Picón (1974) en el misterio de la Humildad de Málaga, estrenado en 2012, donde las fórmulas morfológicas son más que tradicionales pero revestidas de una "*indumentaria militar que lucen Pilatos y los dos soldados romanos* [que] *sintoniza con el prurito arqueológico que, desde hace unos años a esta parte, viene inspirando la puesta en escena de la escultura procesional andaluza*"[40].

En este grupo cabría representar la mayor parte de la obra de Antonio Bernal y Francisco Romero Zafra realizada en las últimas décadas. En un intento de aportar algún aspecto novedoso a la práctica escultórica los cordobeses comenzaron a distanciarse de las fórmulas barrocas sevillanas tradicionales para discurrir por una senda que los llevaría a una serie de creaciones de extremado realismo pero cuyas facciones, sobre todo en los cristos, siguen siendo muy dulces e idealizadas. De este modo el sustrato de la tradición se hace patente en ambos casos a través de la configuración de bellos rostros donde se materializa "*el sustrato de su vieja cultura, en la línea de una estética mediterránea, que refina y agudeza el ingenio y da al pueblo un sello de aristocracia e independencia espiritual*"[41]. Sin embargo, dicha tradición se va a ver revestida de una serie de innovaciones que buscan representar el ideal del cuerpo humano dotado de una carga erótica que viene vinculada al "*culto al cuerpo* [que] *se introdujo en la cotidianidad como hábito saludable difundido a través de programaciones televisivas y literatura específica*"[42].

[40] Sánchez López, 2012: p. 159.
[41] Sánchez Mesa, 1984: p. 289.
[42] Sánchez López, 2014: p. 123.

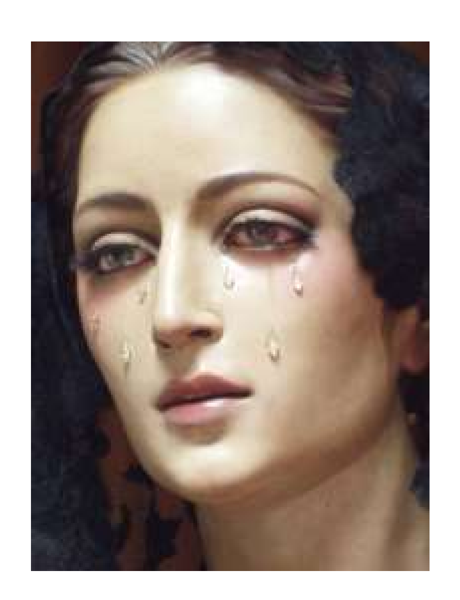


Fig. 10. *Virgen del Dulce Nombre.* Hermandad del mismo nombre de Málaga. Antonio Bernal, 2005. Foto: Francisco Ríos.

Destacable es la figura de Antonio Bernal en cuanto a la composición de misterios donde plasma una visión novedosa referente a la configuración de los mismos, mientras que las formas cuentan con atisbos de idealización de los personajes y de los mismos roles que desempeñaron hasta el punto de producir una subversión del género[43] tal y como ocurre en el *Descendimiento* de la localidad cordobesa de Cabra (2006-2010). Para la malagueña cofradía del Dulce Nombre ha realizado una serie de obras que permiten establecer la evolución del escultor desde las fórmulas barrocas tradiciones (*Cristo de la Soledad*, 2000) hasta su etapa más hipernaturalista, como venimos definiéndola aquí, con las imágenes del *San Pedro y la Mujer Acusadora* (ambas de 2005) pero, sobre todo, con la efigie de la *Virgen del Dulce Nombre* (2005) donde el modelo al natural le va a proporcionar un bellísimo semblante al que el propio Bernal otorgará pequeños dotes de idealización con objeto de dotarla de un halo de divinidad.

En cuanto a Francisco Romero Zafra, como ya hemos apuntado, comenzó una evolución que le ha llevado a conseguir altas dosis de realismo en sus imágenes. Buena prueba de ello lo aportan la visualización de las imágenes de la *Virgen de los Ángeles* (2004) de Jamilena, la *Virgen de los Siete Dolores* (2007) o la *Virgen de la Amargura* (2009) de Cieza. Pero sin ningún atisbo de dudas donde realmente resalta este escultor cordobés es en la realización de imágenes cristíferas. En este sentido cabe destacar la separación de los cánones barrocas para aportar imágenes de bello y

[43] Para el misterio del *Sagrado Descendimiento* de Cabra realizó un Longinos que está llorando. Para la subversión del género véase: Sánchez López, J. A. *et al,* 2013: pp. 33-56.

dulce rostro, mirada penetrante y con un alto grado de veracidad obtenido también a partir de la aplicación de policromías muy hiperrealistas pero donde el peso de la idealización tradicional todavía juega cierto protagonismo. Destacables resultan el *Despojado* de Cádiz (2008) o el *Cristo de la Coronación de Espinas* (2009) o su recién acabado *Ecce Homo* (2014). Muy interesantes resultan sus misterios donde configura a los actores secundarios de la Pasión con un alto grado de erotismo a la par que los resuelve con altas dosis de realismo latentes en los cuerpos desnudos y las posturas que adoptan. Representativo de su capacidad para configurar los grupos escultóricos resulta el misterio de *Azotes* de la localidad jienense de Martos, realizado entre 2007 y 2008, donde el prurito arqueológico se deja ver en la configuración de las indumentarias.



Fig. 11. *Virgen de los Siete Dolores*. Parroquia del Santo Ángel de Sevilla. Francisco Romero Zafra, 2006. Foto: (F. R. Z.).



Fig. 12. *Jesús del Amor* de la Hermandad Salesiana de Cádiz. Francisco Romero Zafra, 2008. Foto: (F. R. Z.).

La presencia de Juan Manuel Miñarro en este grupo también se hace constar a partir de una serie de misterios configurados a través de modelos al natural y que le permitirán huir de la seriación de las formas y de los estereotipos. Cabe citar el misterio del *Santísimo Cristo del Amparo y el Abandono* realizado entre 1989-1990. La inexistencia de modelos anteriores en cuanto a la representación de este misterio le

permitió hacer uso de nuevos recursos formales e iconográficos dentro del mundo procesional. La utilización del modelo vivo le va a permitir hacerse con un alto número de gestos y recursos que, posteriormente, dotará de un mayor o menor grado de idealización.

Mención aparte merecen los jóvenes escultores malagueños Juan Vega Ortega y José María Ruiz Montes donde es tangible y palpable la influencia de las grandes obras realizadas en la Málaga de posguerra por los escultores Mariano Benlliure, Francisco Palma Burgos, Suso de Marcos e incluso Luis Ortega Brú. En el caso de Juan Vega, parte de su obra podría estar adscrita a este grupo dentro del hiperrealismo que hemos denominado hipernaturalismo. Su obra es de un extremo realismo que roza lo hiperreal y que probablemente llegará a alcanzar en el propio devenir de la obra del malagueño. En la actualidad, en algunas de sus obras más reconocidas podemos observar algunos atisbos de idealización presente en las posturas y en los rostros. Tal es el caso de la *Dolorosa de los Desamparados* (2008) o el *Cristo Resucitado* (2009) del Asilo de los Ángeles donde demuestra la asombrosa capacidad técnica con la que cuenta así como la plasmación de una imagen de raíces clásicas adaptada y revestida de contemporaneidad.



Fig. 13. *Virgen de los Desamparados* de la Parroquia de Santa María Goretti en Málaga. Juan Vega Ortega, 2008. Foto: Juan Vega Ortega (J. V. O.).

En esta obra Cristo se presenta como un héroe triunfante tras superar las pruebas que lo catapultan hacia su destino. La anatomía, con tintes idealizados, queda descubierta en su parte superior mientras que en la inferior se adapta a la forma

corpórea rememorando las imágenes clásicas del Partenón de Atenas realizadas por Fidias (h. 490 a. C. - h. 431 a. C.) Un nuevo paso en su carrera lo ha supuesto la realización del misterio (2013) para la sección de Azotes y Columnas de las Hermandades Fusionadas. El misterio está compuesto por cuatro imágenes donde las dos delanteras azotan y maltratan a un Cristo atado a la columna mientras que en la trasera un romano observa y el otro detiene la acción. Se trata, en su configuración, de un misterio totalmente cinematográfico en el que Juan Vega ha intentado "*reconstruir la intensidad de la influencia vital y de las actividades de los actores/modelos*"[44], hasta el punto de que la silla en la que se encontraba sentado el pretor romano está inclinada representando el amago de caerse fruto de la espontaneidad y rapidez con la que se levanta su ocupante. Sin lugar a dudas el misterio como conjunto se adapta a lo que venimos defendiendo en este segundo grupo, incluso las imágenes delanteras –donde en una de ellas lleva a cabo un homenaje a su maestro Suso de Marcos quien, además, realizó el misterio anterior- son adscribibles a este punto al contar con un grado de idealización, sin embargo, las traseras serán tratadas en el siguiente punto.



Fig. 14. *Misterio Azotes y Columna* de la Hermandad de Fusionadas de Málaga. Juan Vega, 2013. Foto: (J. V. O.).



Fig. 15. José María Ruiz Montes modelando al *Cristo Flagelado*. Foto: José María Ruiz Montes.

José María Ruiz Montes supone una de las grandes promesas del panorama escultórico andaluz, en general, y del malagueño, en particular. Sus obras reflejan unas "*formas de extremado realismo cercano al hiperrealismo*"[45], pero que, al igual que su compañero

[44] Popper, 1980: p 29.
[45] Romero Torres, 2013. www.lahornacina.com/encuestrapremio2013V.htm [consultado 20-01-2015]

malagueño, tampoco pueden ser consideradas de hiperrealistas al uso. Fiel continuador de las formas de Francisco Palma Burgos, patente en el *Cristo de la Caridad* (2005) de Fuengirola, también se consagra como uno de los escultores con una policromía más personal, creando una perfecta compenetración entre lo pictórico y lo escultórico. Sin embargo, dentro de los grandes atisbos de realismo con los que son concebidas sus obras, sus cristos rememoran el ideal helénico de héroe a través de formas muy naturalistas, gigantescas, corpóreas y rotundas. En el año 2006 este escultor demostraba su capacidad técnica en el tratamiento del barro, a la par que innovadora, con su obra *Espejo de los Afligidos* presentada en la IV Exposición Nacional de Escultura Religiosa de Espartinas y que hoy recibe culto, pasado a la madera, en la Cofradía de la Flagelación de Torrevieja. Fiel reflejo del poder del desnudo, Ruiz Montes representa la imagen de un ser humano que está siendo castigado y busca en la columna –muy influenciada por las del patio de los naranjos de la Catedral de Málaga- refugio y sustento con el que contrarrestar el sufrimiento del martirio. A través de una composición innovadora y helicoidal, así como una anatomía muy dulce y naturalista, conjugado con un gran estudio de las proporciones se consiguen grandes dosis de realismo y expresionismo.

De sus últimos trabajos son reseñables los *Jinetes del Apocalipsis* y los relieves del trono de la Redención, realizados en 2013, y el *Ángel Sacramental* de la Hermandad de Viñeros (2014). En cuanto a los relieves cabe destacar la concepción de los mismos a través de un lenguaje realista de corte clásico que nos lleva a enlazar esta obra con las grandes metopas que decoraban los templos de la antigüedad clásica y con los realizados por Ortega Brú para el Ayuntamiento de San Roque. El *Ángel* de Viñeros se aproxima aún más, si cabe, al hiperrealismo al eliminar prácticamente de la totalidad de la obra, a excepción del andrógino rostro, cualquier atisbo de idealización.

El hiperrealismo en estos casos, por tanto, se materializa a través de unas obras que están dotadas de una morfología, una composición y unas vestimentas que bien podrían estar extraídas de alguna producción cinematográfica pero igual de cierto es que, como hemos visto, sigue existiendo una fuerte carga de idealización que no permite hablar de hiperrealismo al uso. En la mayoría de las obras de cristos y vírgenes, como es el caso de Bernal o Zafra, el natural tan sólo ha sido un recurso del que tomar aquello que nos conviene y nos sirve para luego proceder a divinizar o idealizar la expresión.

El último grupo está configurado por una serie de obras que sí entendemos que son propiamente hiperrealistas. En él, a diferencia del anterior, no tiene cabida la idealización de ninguna de las formas, vestimentas o atributos que conforman la materialidad de la imagen. Tal es la crudeza y la apropiación de la realidad por parte de las piezas aquí consideradas que actúan como un verdadero *trompe d'oeil* permitiendo la proyección anacrónica de la realidad pasada en el presente. Ante las mismas, el espectador se replantea los sufrimientos padecidos durante la Pasión y Muerte, no sólo por el principal protagonista, Cristo, sino por aquellos que lo acompañaron en su martirio en calidad de actores secundarios como ocurre con la propia Virgen o San Juan; conllevando, además, una reflexión, proyección y planteamiento de la propia condición humana gracias a la realidad tangible y latente, plasmada a través de un lenguaje muy veraz.

El primero de los escultores que vamos a nombrar es Francisco Malo quien se atrevió a representar la catarsis del castigo por azotes al que fue sometido Cristo con el objeto de aplacar la ira del pueblo judío en su Flagelación (2011). En esta obra se presenta a Jesús encadenado a una columna, caído y agotado tanto física como psicológicamente, fruto del dolor padecido por el martirio. No hay ni un ápice de idealización en esta representación, muy influenciada por el cine actual y concretamente por la película de la *Pasión de Cristo* de Mel Gibson, y a través de la cual se aleja de todos los postulados y tradición barroca para aportar una nueva forma de interpretar este pasaje de la Pasión donde la divinización del protagonista no se consigue gracias a unas fórmulas anatómicas y unas facciones bellas sino mediante la crudeza y realidad del martirio. Cristo ha dejado de ser un héroe, una divinidad, para ser representado como hombre martirizado que se retuerce fruto de las laceraciones y llagas producidas por los azotes, lo que le lleva a gesticular como elemento que palia el dolor y al retorcimiento de manos y dedos.

En líneas generales la obra de Francisco Malo está inscrita dentro de este hiperrealismo y buena prueba de ello son también otras esculturas que ha realizado y que muestran la capacidad de este escultor por copiar la realidad hasta límites insospechados. En su Medinaceli (donde la tradición tan solo se hace presente en la iconografía a representar, que entronca con la representación madrileña) nos encontramos ante una imagen que no va a hacer del gusto por la sangre la simbiosis de la realidad, es decir, la veracidad viene dada por la representación fiel de la

anatomía, tendones y la gestualidad facial donde la mirada introspectiva es fruto del castigo y la reacción ante la sentencia.



Fig. 16. *Flagelación*. Francisco Malo. Taller de Francisco Malo, 2011. Foto: Francisco Malo.

Como ya hemos apuntado anteriormente, en este grupo se inscribirían las dos imágenes dispuestas en la trasera del misterio de Azotes y Columna realizado por Juan Vega. La actitud pasiva de uno de ellos rompe el movimiento de todos los presentes a través de una posición permisiva y relajada ante el hecho representado. Pero, pese a esta postura, el rostro ha sabido reflejar la incomodidad y el horror, a la par que se atisba un halo de disfrute, que empieza a producirle la observación del proceso martirial. No obstante, la imagen más hiperrealista de este grupo escultórico, sin duda, es la del centurión romano que se levanta para detener el proceso martirial. En esta escultura Juan Vega ha sabido captar de una forma brillante la reacción, la postura, el rostro…, de ese momento casi cinematográfico a través de un perfecto modelado de la boca muy abierta, la posición abigarrada de los músculos del cuello –tensados, fruto de la fuerza con la que se expresa este actor en este momento-, el brazo extendido y el dedo anular en un plano distinto al resto, todo ello enfatizado a través de una interesante policromía que potencia los claroscuros producidos por las arrugas de la piel.

En cuanto a Juan Vega, también es de obligado cumplimiento nombrar una serie de barros que tiene en su taller y donde consigue llegar al hiperrealismo gracias a la profusión de detalles y a la minuciosa atención anatómica que le presta al rostro humano.

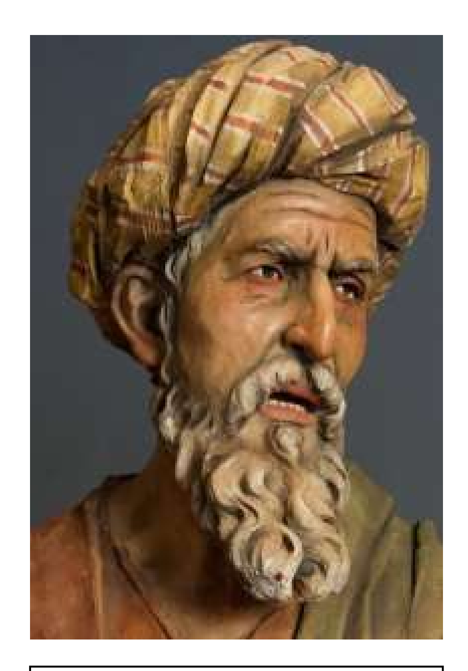


Fig. 17. *Busto de Anciano*. Juan Vega Ortega. Taller Juan Vega, 2014. Foto: (J. V. O.).

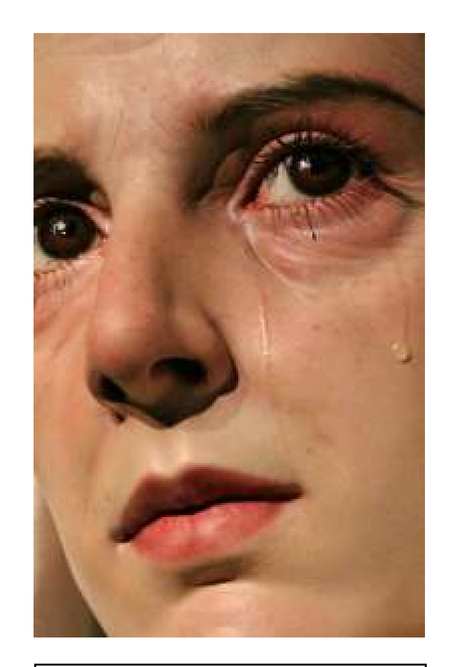


Fig. 18. *Duelo y Tristeza*. Juan Manuel Parra. Taller Juan Manuel Parra, 2013. Foto: Juan Manuel Parra.

Por último, en cuanto al hiperrealismo, son destacables en este campo las esculturas en barro *Duelo y Tristeza* (2013) realizadas por Juan Manuel Parra Hernández de la Virgen y San Juan. A través de las mismas Juan Manuel ofrece una innovadora forma de entender el duelo de María y el consuelo otorgado por el discípulo amado que ya no se dispone de forma paralela lateral a ella sino que se encuentra en un segundo plano pero cogiéndole la mano con la intención de animarla. Técnicamente las imágenes rozan la perfección a través de una exacerbada atención a los detalles, latente también en unas policromías que acentúan y exaltan el trabajo del modelado en barro a la par que muestran todos los síntomas de la vejez con la que contaría la Virgen en estos momentos. Parra no atiende a la contención del *pathos* dentro de una belleza formal sino que lo representa a través de una mujer llena de arrugas, manchas, lunares y unos ojos hinchados producidos por el llanto que se materializa en una imagen de profundo dolor contenido, psicológico, de mirada perdida que invita a la reflexión del dolor de la Virgen y que, como ya hemos apuntado en otras piezas, se convierten en un auténtico trampantojo, creando la necesidad de tocarlas para comprobar que realmente son esculturas y no actores congelados.

4. CONCLUSIÓN.

A lo largo del siglo XX y, sobre todo en la segunda mitad del siglo, cada ciudad padeció a su forma y manera un profundo proceso de hispalización emanado por los escultores de la capital andaluza. Sin embargo, en la actualidad se ha producido una superación de esos modelos en algunos puntos geográficos de nuestra comunidad en los que se está trabajando por asentar escuelas que aporten una nueva forma de entender la imaginería procesional.

Como ya hemos visto, y sirva este artículo como ejemplo de ello, frente a una conservadora, anquilosada y tradicional Sevilla, que cuenta con una más que reputada escuela de imaginería, existe una serie de escuelas incipientes que aportan una multiplicidad de escultores que, además de contar con una alta calidad plástica, están aportando soluciones novedosas a la práctica escultórica. Dichas soluciones encuentran respuesta y justificación en el mundo actual a través de la siguiente premisa: ¿Quién fue mejor Juan Martínez Montañés o Pedro de Mena? La solución es fácil: diferentes pero *"ambos traspasaron con su genialidad la línea que los llevó a quedar marcados como grandes maestros de la Historia del Arte"*[46]. Aplicando esta afirmación a la actualidad ¿quién es mejor: aquel que copia a los grandes maestros o aquel que intenta aportar elementos novedosos a la plástica escultórica?

Como bien apunta Foster "*la cultura de posguerra en Norteamérica y Europa Occidental está llena de neos y pos"*[47] y Andalucía, como hemos señalado, es un buen ejemplo de tal afirmación a través del estudio de su imaginería. Pero si bien, como señala Michel Foucault, Marx y Freud son los "*iniciadores a las prácticas discursivas"*[48], es decir, el punto de partida de unos planteamientos políticos que han llegado hasta la actualidad de una forma vacía y amanerada; los neobarrocos actuales no son más que los continuadores de una larga saga de escultores de los siglos modernos que sabían y eran conscientes de la imposibilidad técnica e iconográfica de copiar a su maestro. Sin embargo, en las postrimerías del siglo XX y principios del XXI, estos neos modernos no toman dicha conciencia y copian y amaneran las fórmulas barrocas hasta hacerlas más barrocas, si cabe, que los propios barrocos, cayendo en el error de no superar a esos artistas de antaño ni aportar nada a la plástica

[46] Lorite Cruz, 1989: p. 29.
[47] Foster, 2001: p. 3.
[48] *Ídem*.

escultórica. Frente a ellos ha existido y existe una larga lista de personajes que, a lo largo del siglo XX y XXI, están intentando renovar el anquilosado y estancado mundo de la imaginería andaluza.

Todo lo anteriormente mencionado también nos lleva a plantearnos la posibilidad de la existencia de otras escuelas alternativas a Sevilla. Si "l*a presencia de una escuela artística se reconoce cuando existen en una ciudad o comarca –en sentido amplio- una serie de caracteres específicos que se transmiten de generación en generación, incluso a través de los estilos y modas artísticas sucesivas, además de tener duraciones apreciables como para advertir evoluciones, actitudes renovadoras, artistas creadores o líderes y producciones secundarias"*[49], es más que notorio que en el ámbito cordobés existe, y desde hace tiempo, una escuela escultórica asentada con unos frutos escultóricos de primera calidad. El caso de Málaga también es paradigmático pues -tras los intentos frustrados por crear una escuela propia en el pasado, hasta en tres ocasiones- en la actualidad cuenta con todos los ingredientes para poder considerar que la capital de la Costa del Sol dispone de una incipiente escuela que aporta novedades muy interesantes a la plástica gracias al trabajo de escultores de gran valía y renombre.

Como hemos visto los estudios sobre imaginería muestran un gran impulso, refrendado por una amplia bibliografía, congresos y jornadas de ámbito científico realizadas con el objeto final de dar a conocer y divulgar las nuevas teorías e investigaciones. Sin embargo, mucho es todavía lo que queda por escribir y estudiar y en ocasiones nos obcecamos en el estudio de asuntos pretéritos marginando el presente, condenando a escultores e imagineros actuales a un mero segundo plano cuando, en realidad, llevan a cabo una serie de creaciones dignas de destacar en las que se conjugan novedosos lenguajes y poéticas.

Por último, tan solo apuntar que el hiperrealismo aplicado a la imaginería no podemos entenderlo como la plasmación de una realidad exacerbada sino como la deconstrucción y alternativa a un lenguaje netamente neobarroco en pos de la utilización de unas poéticas novedosas que buscan llamar la atención de los fieles a través del cuidado minucioso por los detalles en las anatomías y la reconstrucción arqueológica de lo representado.

---

[49] Bernales Ballesteros, y García de la Concha Delgado, 1986: p. 17.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Agudo Torrico, J. (2009): "Reflexión sobre nuestro Patrimonio Etnológico. Pensando en Andalucía, "*Patrimonio Histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla.

Adsuara, J. (1948): *Mariano Benlliure y su realismo escultórico.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Arnáiz, J.M *et al* (2001): *Diccionario Arte del Siglo XX. Editorial Complutense*, Madrid, 2001.

Ara Fernández, A. (2009): "Hiperrealismos escultóricos contemporáneos: imagen y realidad", *Congreso Internacional Imagen y Apariciencia*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia.

Bazán de Huerta, M. (1996): *Juan de Ávalos: su verdad creativa.* Fundación Caja de Badajoz, Badajoz.

Brasas Egido, J.C. (1957): *El escultor José Capuz Manzano*. *Catálogo de Exposición*. Servicio de Estudios Artísticos, Valencia.

Bernales Ballesteros, J. y Garcia de la Concha Delgado, F. (1986): *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro. Biblioteca de Cultura Andaluza*, Sevilla.

Bueno Pozo, M. Á. (2014): *Aproximación a las visiones y referencias de viajeros de los siglos XVIII y XIX de las fiestas religiosas en Málaga y su entorno ceremonial.* Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

Díaz Ocejo, M. P., (2010): "La obra del tallista Luis de Vicente". *Cáliz de Paz*, nº 7, Málaga.

Duroi, G. (2007): *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Ediciones Akal.

Foster, H. (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Editorial Ajkal.

García Díez, S. (2013): "Del poliéster a la forma escultórica: Rachel Whiteread y Duane Hunson". *Revista Iberoamericana de Polímeros*, vol 14, nº 1. Universidad del País Vasco.

González Gómez, J. M, y Rojas-Marcos González, J. (2009): *Antonio Castillo Lastrucci*. Tartessos, Sevilla.

Hernández Albadalejo, E. (1984): "Capuz, las procesiones marrajas". *Homenaje al escultor José Capuz, primer centenario de su nacimiento*, Cartagena.

Interián de Ayala, Fray Juan. (1730): *El pintor christiano y erudito*. Editorial Latina.

Jiménez Guerero, J.L. (2006): *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Arguval, Málaga.

Jiménez Guerrero, J.L. (2011): *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Arguval, Málaga.

Lara Garcés, A. (2014): *La escultura barroca del siglo XVIII en la ciudad de Málaga a través de su arquitectura lignaria*. Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

López Martínez, J. F. (2008): "Tradición y renovación en la escultura religiosa de posguerra". *Cáliz de Paz. Revista de Religiosidad Independiente,* nº 4. Málaga.

Lorite Cruz, P.J. (1989): "La línea que separa el arte del no arte en imaginería procesional. Algunos ejemplos de la ciudad de Úbeda". *Revista Trastámara*, nº 5.

Loyola, San Ignacio (2011): *Ejercicios espirituales*. Ciudadela Libros, Madrid.

Luque Teruel, et al (2011): *Luis Ortega Bru*. Tartessos, Sevilla.

Llordén Simón, A. (1969): *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*. Ayuntamiento, Málaga.

Mateo Avilés, E. (2001): *La incomprendida Soledad del escultor Juan de Ávalos*. Editorial Sarriá, Málaga.

Mesa Ramos, R.G. (2007): "Dos jóvenes imagineros para la Málaga del siglo XXI". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad popular*, nº 3, Málaga.

Montoliú Soler, V. (1996): *Mariano Benlliure (1862-1947).* Generalitat Valenciana, Valencia.

Pacheco, F. (1649): *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Simón Fajardo, Sevilla.

Peláez del Rosal, M. (1997): *El franciscanismo en Andalucía. I Curso de Verano: San Francisco en la Historia, Arte, Literatura y Religiosidad popular.* AHEF-Academia de Cronistas de Andalucía, Córdoba.

Pérez Rojas, J.A. (2003). "Entrevista personal". *Exposición del Hombre de la Síndone. Juan Manuel Miñarro. Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*. Imprenta Luján, Ronda.

Popper, F. (1980): *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Ediciones Akal.

Quesada Marco, S. (1997): *Diccionario de Civilización y cultura españolas*. Itsmo.

Ramírez González, S. (2003): *Exposición El Hombre de la Síndone. Juan Manuel Miñarro: Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*. Imprenta Luján, Ronda.

Rico Clavellino, G. Mº. (2013): "Hiperrealismo pictórico y su evolución ligado al avance fotográfico". *Estudios sobre Arte actual*. Universidad de Málaga, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2011): "Entrevista a Sebastián Montes Carpio". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº 7, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2008): "José Navarro Arteaga o la fuerza serena de la escultura devocional". *Cáliz de Paz. Revista de Religiosidad independiente*, nº 4, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2007): "Juan Manuel Miñarro, escultor". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad popular*, nº 3, Málaga.

Rodríguez Puente, R. (2008): "La imagen de Cristo en el siglo XXI: arte e iconografía". *Cáliz de Paz, Revista de Religiosidad Independiente,* nº 4. Málaga.

Rodríguez Puente, R (2009): "Lignum Sacrum". *Cáliz de Paz, Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº 5, Málaga.

Romero Torres, J.L (1984): "La escultura de los siglos XV al XVIII". *Málaga*, vol. 3. Ed. Andalucía-Ed. Anel, Granada.

Romero Torres, J. L (2011): "La escultura del Barroco". *Historia del Arte de Málaga*, Tomo 10. Diario Sur, Málaga.

Rufino, R. (1949): *Illanes. Su vida, su obra, sus ideas.* Gráficas del Sur, Sevilla.

Sánchez López, J. A. (1990): *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades).* Diputación de Málaga, Málaga.

Sánchez López, J.A (1996): *El Alma de la Madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura Procesional en Málaga*. Hermandad de la Amargura, Málaga.

Sánchez López, 2010: "Máquinas para la persuasión. La función del autómata en la escultura y los ritos procesionales del Barroco". *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía Procesional Escultura del Barroco en Málaga*, Asociación Cáliz de Paz, Málaga.

Sánchez López, J. A (2010): *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*. Asociación Cultural "Cáliz de Paz", Málaga.

Sánchez López, J.A. (2012): *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga.* Agrupación de Cofradías de Málaga, Málaga.

Sánchez López, J. A. (2012): "Y ellos eligieron a Barrabás…nuevo misterio de la Sagrada Presentación al Pueblo para el Santísimo Cristo de la Humildad". *La Saeta*, Agrupación de Cofradías de Málaga, Málaga.

Sánchez López, J. A. (2014): "Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y pos) barrocos sobre el cuerpo". *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*. Editorial Abada, Málaga.

Sánchez López, J. A. (2014): "Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental". López Guadalupe, Juan José y Sánchez Mesa Martínez, Domingo (coords.). Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez Mesa Martín. Universidad de Granada, Almería, Málaga y Jaén, Granada.

Sánchez López, J. A. y Ramírez González, S. (2003): "Del Clasicismo recuperado a la investigación plástica en escultura". Exposición *El Hombre de la Síndone. Juan Manuel Miñarro: Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*. Imprenta Luján, Ronda.

Sánchez López, J. A. *et a*l (2013): "Entre la posmodernidad y el homoerotismo: la imaginería procesional del siglo XXI y el neobarroco gay. *Baética: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 35, Málaga.

Sánchez Mesa, D. (1984): "Contenidos y significaciones de la imaginería barroca andaluza". En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Universidad de Granada, Granada.

Serralvo Galán, C. (2014): *El Niño Jesús de la Piedad. Testigo sin memoria del siglo XVII en Velez Málaga*. Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

Sureda, J. y Guash, A. (1993): *La trama de lo moderno*. Akal, Torrejón de Ardoz.

Torres Ponce, J. M. (2014): *En busca de una paternidad desconocida: la imagen de Nuestra Señora de la Concepción en el panorama escultórico malagueño. Una aproximación a su estudio histórico artístico.* Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.

Trenas, J. (1978): *Juan de Ávalos*. Galería Ribera, Valencia.

Villar Movellán, A. (2012): "Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza". Aranda Doncel, J. (ed.) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Diputación de Córdoba, Córdoba.

Zambrana Vega, Mª D. (2011): "Una aproximación a la obra de Juan Manuel Miñarro: imaginero de la escuela sevillana". *Laboratorio de Arte*, nº 23, Sevilla.

WEBGRAFÍA

http://www.eugeniomerino.com/ [consultado 15-01-2015]

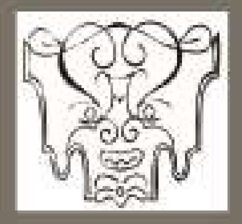
http://www.967arte.es/entrevistas/572-entrevista-expres-arte-a-eugenio-merino.html. [consultado 15-01-2015]

Romero Torres, J. L. (2013). www.lahornacina.com/encuestrapremio2013V.htm [consultado 20-01-2015]

www.lahornacina.com/noticiasguerrero4l.htm[consultado 20-01-2015]

Edita:

Asociación para la investigación de la Historia del Arte
y el Patrimonio cultural "Hurtado Izquierdo".



Colabora:

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga.

ISBN: 978-84-608-3916-3.

Depósito Legal: CO 1961-2015.